



FACULTAD DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE Y MÚSICA

La transformación artístico-festiva en las grandes villas vizcaínas (1610-1789)

Tesis doctoral

Presentada por: MIREN AINTZANE EGUILUZ ROMERO

Dirigida por: PEDRO LUIS ECHEVERRÍA GOÑI

VITORIA-GASTEIZ, 2012

Texto original: Miren Aintzane Eguiluz Romero

Dibujos, planos y esquemas originales:

*Aitor Eguiluz Romero, Miren Aintzane Eguiluz Romero
y Kyra Borst*

Bilbao, 2012

La transformación artístico-festiva en las grandes villas vizcaínas (1610-1789)

Introducciónpp.7-17.

I. EL ESTUDIO DE LA FIESTA BARROCA

1. *Evolución de la investigación sobre la fiesta barroca en su vertiente artística. Estado de la cuestión*.....p.19.

1.1 Diversas perspectivas sobre el estudio de la fiesta barroca en España.....pp.20-24.

1.2 El despegue de la investigación en su vertiente artística.....p.24.

1.2.1 Los orígenes:Francia y los estudios sobre la fiesta renacentista....pp.24-27.

1.2.2 Italia: evolución de las investigaciones sobre el barroco festivo....pp.27-31.

1.2.3 Los estudios en España durante la década de 1970. Antonio Bonet Correa. Pilar Pedraza.....pp.31-39.

1.3 Desarrollo de las investigaciones sobre la fiesta barroca en España a partir de 1980.....pp.39-41.

1.3.1 Influencia de otras ciencias: sociología, psicología, folclore, etc...pp.41-42.

1.3.2 La emblemática y el arte efímero como base de la reconstrucción artística.....pp.42-45.

1.3.3 El ideal de la investigación artística sobre la fiesta barroca: el estudio multidisciplinar.....pp.45-50.

1.4 Estado de la cuestión del tema festivo barroco en Vizcaya y el resto del País Vasco.....pp.50-53.

2. *Posicionamiento metodológico: la fiesta barroca como reconstrucción escénica de un mundo*.....p.55.

2.1 El concepto de escenografía en la fiesta barroca.....pp.55-66.

2.2 Validez del principio escenográfico como base de reconstrucción de las manifestaciones artístico-festivas del Barroco.....pp.66-78.

II. LA TRANSFORMACIÓN ARTÍSTICO-FESTIVA DEL BARROCO EN VIZCAYA

3. *El marco socio-económico vizcaíno de la Edad Moderna*.....pp.79.

3.1 Los precedentes.....pp.80-88.

3.2 La fiesta y la evolución político-social en las villas vizcaínas durante la Edad Moderna.....pp.88-94.

3.3 Relaciones de poder en las villas vizcaínas de los siglos XVII y XVIII....pp.94-105.

4. *El espacio de la transformación*pp.107-108.

4.1 El espacio religioso: iglesias y calvarios.....pp.108-155.

4.2 El espacio civil.....p.155.

4.2.1 El trazado urbano.....pp.155-176.

4.2.2 Los edificios: ayuntamientos y viviendas privadas.....pp.176-191.

5. *Los elementos artísticos-festivos*.....pp.193-194.

| | | |
|-------------|--|-------------|
| 5.1 | La procesión: estudio del ritual festivo y su “evolución” | pp.194-195. |
| 5.1.1. | El Corpus Christi | pp.195-226. |
| 5.2 | El arte efímero: elementos perecederos, semiestables y perdurables | pp.226-231. |
| 5.2.1. | Lo perdurable: pasos de Semana Santa y figuras procesionales | p.231-257. |
| 5.2.2. | Los elementos semi-estables: los monumentos pascuales | pp.257-323. |
| 5.2.3. | Lo perecedero: túmulos, altares, carros y otros | pp.323-324. |
| 5.2.3.1. | Túmulos | pp.324-345. |
| 5.2.3.2. | Otras creaciones perecederas | pp.345-354. |
| 5.3 | “El reino de los sentidos” | pp.354-359. |
| 5.3.1 | Artes suntuarias | pp.359. |
| 5.3.1.1. | Platería | pp.360-390. |
| 5.3.1.2. | Palios, banderas y guiones | pp.390-401. |
| 5.3.1.3. | Artes textiles. Las vestimentas | pp.401-432. |
| 5.3.2 | Dominio sensorial. Vista, gusto, tacto, olfato | pp.432. |
| 5.3.2.1. | El gusto. Las comidas | pp.432-451. |
| 5.3.2.2. | Colores y olores. Las flores | pp.451-463. |
| 5.3.2.3. | La explosión sensorial. Los fuegos artificiales | pp.463-479. |
| 5.3.3 | Sonidos: el ruido y la música | pp.479-481. |
| 5.3.3.1. | Ruido | pp.481-490. |
| 5.3.3.2. | Música | pp.490-516. |
| 5.4 | El escenario y los actores | pp.516-518. |
| 5.4.1 | Promotores, protagonistas y público | pp.518-544. |
| 5.4.2 | Teatro en el teatro: el teatro y su función artística en la fiesta | pp.544-560. |
| 6. | <i>Influencia de la fiesta en la arquitectura y el urbanismo</i> | pp.561-582. |
| 7. | <i>La transformación artístico-festiva en las grandes villas del Señorío</i> | p.583. |
| 7.1 | Portugalete: el declive urbanístico y la fiesta del Corpus Christi | pp.583-624. |
| 7.2 | Durango: “la comedia a lo divino” | pp.624-652. |
| 7.3 | Ondárroa: del luto al baile | pp.653-668. |
| 7.4 | Lequeitio: la importancia de la jerarquía | pp.668-687. |
| 7.5 | Bermeo: limpieza, fuegos de artificio y preeminencia municipal | pp.687-707. |
| 7.6 | Elorrio: piedra y notoriedad social | pp.707-732. |
| 7.7 | Valmaseda: crisis, poder y arte festivo | pp.732-760. |
| 8. | <i>Un caso ejemplar de la fiesta barroca en Vizcaya: Bilbao</i> | pp.761-763. |
| 8.1 | La influencia de los poderes locales en la evolución del gusto artístico | pp.763-804. |
| 8.2 | El desarrollo de la fiesta barroca en la época moderna | pp.805-832. |
| 8.3 | La falúa del Consulado y el Corpus Christi bilbaíno: el elemento naval en la fiesta barroca de Vizcaya | pp.832-868. |
| 9. | <i>Conclusiones</i> | pp.869-891. |
| III. | APÉNDICE DOCUMENTAL | pp.893-905. |
| IV. | SIGLAS DE ARCHIVOS | p.906. |
| V. | BIBLIOGRAFÍA | pp.907-958. |

Nota preliminar

Para la elaboración de esta tesis se han debido de tomar ciertas decisiones que nada tienen que ver con la investigación. Una de las más arduas se refiere a la denominación topográfica de los lugares y a los gentilicios empleados. Hoy en día, en el País Vasco se acepta casi tácitamente que la denominación de poblaciones se realice en euskera, a pesar de que los escritos donde se empleen estén compuestos en castellano, porque los topónimos en euskera son oficiales y se emplean de forma generalizada. Lo que es admisible para cualquier documento oficial es sin embargo cuestionable para una obra de investigación en castellano que emplea documentos históricos escritos en lengua castellana (la lengua administrativa del País Vasco hasta el siglo XX) y recoge topónimos de la época plasmados siempre en ese mismo idioma. De igual forma lo recogen las obras editadas por la Real Academia de la Lengua (*Nueva gramática de la lengua española, Diccionario panhispánico de dudas...*), destacando la nueva *Ortografía de la lengua española* (2010) donde, en su capítulo de topónimos, se nos demuestra que el criterio a emplear para los nombres propios de lugar, siempre que sea posible, es la lengua en la que se realiza la edición o, en nuestro caso, la investigación, siempre que goce de suficiente tradición y aceptación académica. Es por ello que, a pesar de que cuanto nos ha costado a veces respetar nuestra propia decisión por los hábitos contraídos, todos los topónimos y gentilicios de nuestro trabajo están en castellano obviando las denominaciones actuales oficiales: Bizkaia es Vizcaya, Araba es Álava y Gipuzkoa es Guipúzcoa. De igual forma sucede con las poblaciones sujeto de estudio:

Bermeo=Bermeo

Bilbo=Bilbao

Durango=Durango (a veces se la denomina también Tavira de Durango)

Elorrio=Elorrio

Lekeitio=Lekeitio

Ondarroa=Ondárroa

Portugalete=Portugalete

Balmaseda=Valmaseda

Como se ve en la mayoría de las ocasiones el cambio es mínimo (no sucede lo mismo con alguna población que se ha nombrado de forma esporádica como pueda ser Villaro, hoy convertida en Areatza, o Gordejuela, hoy Gordexola) pero este es lo suficientemente trascendente como para ser comentado y justificado. Esperamos que esta elección y aclaración sirvan para aumentar la legibilidad del trabajo.

INTRODUCCIÓN

Decía Blaise Pascal en su *Discurso acerca de las pasiones del amor*: “¿Qué importa que un placer sea ficticio si se tiene la persuasión de que es verdadero?”. En esta pregunta del filósofo del siglo XVII se halla la mejor justificación de la fiesta barroca, manifestación manipulada que fue utilizada por el poder para persuadir a aquellos que se hallaban bajo su mando de la engañosa bondad de su gobierno a través del halago de los sentidos, a través del dominio del placer, convenciéndolos de la necesidad de vivir sometidos a un sistema social represivo que trataba de engañarlos mediante el oropel y el lujo fingido. La investigación de una creación artístico-social semejante, en la que estaban implicados todos los estamentos como promotores, actores o espectadores, y en la que se empleaban todos los recursos disponibles para lograr esa ficción placentera que es la fiesta del periodo barroco (no exenta, sin embargo, de estallidos de violencia), requiere, por otra parte, más conocimientos de los que proporciona la filosofía que el mismo Blaise Pascal propugnaba. La fiesta se nos revela como compendio no solo de todo el arte del periodo, sino de sus circunstancias sociales, de la política, de la evolución económica... de toda una cultura que intentó reflejar su imagen ideal en ese instante transitorio y perecedero de la celebración para poder regresar después a la terrible realidad que les rodeaba de forma cotidiana

Aún viendo las dificultades que entrañaba una empresa semejante, muy pronto quedó claro que la investigación sobre la fiesta barroca en Vizcaya era el único tema posible para la tesis que deseaba realizar.

El estudio de la fiesta barroca ha sido un tema muy poco tratado en Vizcaya y si esta tesis ha llegado hasta él se debe a una serie de pasos que, en principio, distaban mucho de conducir a semejante resolución: cuando hace varios años me planteé la realización de una tesis doctoral mi verdadero deseo era aunar en ella tanto mis conocimientos históricos como mis aficiones musicales. Sin tener una idea muy clara de por donde podría encaminar semejante pensamiento, le planteé mis aspiraciones a mi actual director de tesis, Pedro Echeverría Goñi, profesor titular de historia del arte de la Universidad del País Vasco, que había sido mi profesor durante la carrera. Fue él quien me sugirió el estudio de la fiesta barroca, evento en el que se daban cita no solo música y arte efímero sino también otros componentes histórico-artísticos que hacían de la investigación todo un reto al requerir una fuerte capacidad de análisis y síntesis de los

elementos que daban entidad a semejante creación. Puesto que el estudio se centraría en el campo de la historia del arte el fin del mismo se encaminaría a lograr la visión de la fiesta como creación artística a la que contribuían los recursos ya citados y otros que entonces aún no estaban bien determinados.

Elegido el tema hubo que reflexionar sobre el modo de abordarlo ya que planteaba una serie de problemas intrínsecos (el peligro de caer en la dispersión o, por el contrario, concentrarse demasiado en un único campo ajeno al interés artístico) a los que se añadía la propia problemática del territorio vizcaíno (el peso de las instituciones municipales, la cuestión foral, la destrucción de la documentación en los diversos avatares históricos, etc.).

La principal dificultad estribaba en como plantear el análisis artístico desde una nueva perspectiva ya que desde los años setenta, pero sobre todo a partir de los ochenta del siglo pasado, existían varias líneas de investigación bien definidas que habían creado escuela y que se centraban en el estudio del arte efímero y la emblemática propias de la fiesta, en base a grabados y a las relaciones escritas¹. Un nuevo camino pasaba por comprender cómo el arte efímero y el resto de los elementos festivos afectaron al arte, llamémoslo así, “permanente”, es decir, por el estudio de cómo afectó la fiesta a la arquitectura urbana que perduraría más allá de las conmemoraciones y en cuya creación el hecho festivo fue decisivo.

Por lo general, se ha estudiado en varias ocasiones la influencia del arte efímero en las creaciones artísticas permanentes, sobre todo en cuanto a se refiere a las grandes máquinas funerarias y túmulos². Pero, como también se ha señalado, esas influencias recíprocas pronto desaparecieron pues en el siglo XVIII, mientras la arquitectura seguía una evolución que la conduciría de nuevo al clasicismo formal, las obras efímeras, en la mayor parte del reino, alejadas de las corrientes cortesanas, se estancaron en un tipo de

¹ El gran pionero español en este campo es Antonio Bonet Correa que en 1960 realizó el primer estudio comparativo de naturaleza estilística entre los túmulos carolinos de Bruselas, Valladolid y México; BONET CORREA, A., “Túmulos del emperador Carlos V”, *Archivo Español de Arte*, XXXIII, 1960, pp. 55-65; y en 1961 el primer análisis en el que se investiga sobre el origen formal de una estructura tumular BONET CORREA, A., “El túmulo de Felipe IV de Herrera Barnuevo y los retablos baldaquino del Barroco Español”, *Archivo Español de Arte*, XXXIV, n.º. 136, 1961, pp. 285-296. Sin embargo su aportación fundamental en este campo llega en 1979 gracias a su artículo publicado en la revista zaragozana Diwan “La fiesta barroca como práctica del poder”.

² Como ya hemos señalado, el propio Bonet Correa se acercó al estudio de la fiesta barroca a través de la influencia de los túmulos en la retablística. A este respecto, se ha de destacar la interconexión que se ha visto entre retablística y arte efímero a raíz de la erección en la catedral de Sevilla de 1671 del monumento dedicado a San Fernando, monumento que influyó no solo en esta rama artística sino en la propia evolución de los túmulos reales erigidos en los reinados de Carlos II y Felipe V. SOTO CABA, V., *El barroco efímero*, Madrid, Historia 16, 1992, p.26.

lenguaje barroco efectista que servía perfectamente a los deseos de un poder que no se resignaba al cambio y aún necesitaba de los excesos festivos para lograr sus propósitos propagandísticos.

Aunque esta afirmación necesita varias concreciones es, básicamente, correcta siendo también aplicable al ámbito vizcaíno cuya evolución artística y cultural hacia posiciones ilustradas y hacia un clasicismo alejado de cualquier resabio barroco no se dará hasta la segunda mitad del siglo XVIII aunque la nueva mentalidad no triunfará de forma completa hasta casi la llegada del siglo XIX. Nuestra proposición, por tanto, no se orienta apenas al estudio de estas posibles influencias artístico-festivas en el arte no celebrativo, sino que pretendemos investigar la forma en que la fiesta, el hecho festivo en si, provocó la reforma del entramado urbano “permanente” que, en principio, nada tenía que ver con estos sucesos fugaces pero que, por su condición de escenario del poder, sufrió las mayores influencias de este tipo de celebraciones. Esta ruta de la investigación festiva, aunque abierta ya en los años setenta, no ha sido trabajada en España (excepto como algo puntual dentro de otro tipo de investigaciones) hasta nuestros días.

A este estudio se añadiría de forma natural la investigación sobre la transformación efímera, basada en el oropel y la ornamentación pasajera, que la fiesta ejercía en los centros urbanos convirtiéndolos en reflejo de la “ciudad ideal” que políticos, pensadores, literatos y filósofos propugnaban en el Barroco y que solo alcanzó rango de real en el marco festivo.

No era este camino, sin embargo, suficiente para justificar una tesis doctoral puesto que, en unas poblaciones urbanas como las vizcaínas, reducidas casi todas a tres calles, excepción hecha de Bilbao que llegaba a siete, la transformación de las construcciones permanentes seguramente tendría hitos importantes pero estos no podían llegar a ser muchos en número. Decidimos entonces que lo mejor sería plantearse un tipo de investigación que, recogiendo todos los testimonios que nos quedasen de la época, pudiese llevarnos a una reconstrucción del aparato festivo de las villas, a una visualización artística del escenario festivo donde el poder levantaba sus maravillas de tramoya para persuadir a la población de la excelencia de su gobierno y de su ideología. Esta concepción de la fiesta barroca, como un acto globalizador en donde caben todo tipo de experiencias artísticas y que requiere un tratamiento multidisciplinar para la total comprensión de la misma, tampoco es nueva sino que ya estaba en el origen de los

estudios que se abrieron paso a partir de los ochenta gracias a la obra de Pilar Pedraza *El barroco efímero en Valencia* (1982) donde, en base a las experiencias festivas del siglo XVII valenciano y sus vestigios en forma de relaciones y grabados, se recreaba una ciudad y una sociedad ya desaparecidas. Nuestro estudio, que partiría de esta concepción totalizadora, aspiraría a la lograr la visualización de la fiesta gracias a los muy diferentes restos que nos quedan de aquella época, a recrear ese escenario gracias a los escasos restos del mismo que aún nos quedan, reconstruirlo como el decorado fabuloso que fue gracias a la colocación de todas sus piezas individuales, dando mayor relevancia a las puramente artísticas, sin despreciar los elementos estables que fueron sujeto pasivo de las celebraciones, así como las propias obras permanentes que surgieron para ser marco espectacular de la fiesta y así lograr compartir ese asombro, esa maravilla que nuestros antepasados llegaron a experimentar.

La noción de escenografía es, por otro lado, fundamental en la cultura barroca y aplicable no solo al desarrollo del teatro sino a toda la sociedad del momento: escenografía no es solo el decorado teatral, lo es el entramado urbano, la disposición jerárquica, la procesión religiosa, la representación festiva... lo es la propia vida que Calderón de la Barca llega a calificar de “Gran Teatro del Mundo”. Es por todo esto que la fiesta es un momento privilegiado para conocer a fondo el mundo barroco ya que no solo refleja una sociedad rígidamente jerarquizada que huye de la inestabilidad a través de los engaños visuales de la fiesta o el teatro, sino que intenta expresar este engaño a través de todos los medios sensoriales a su alcance, no dudando en transformar la realidad cotidiana, sucia y degradada, inmersa en una profunda crisis económica, en un mundo ficticio reflejo de la ciudad ideal, de la sociedad ideal a la que el poder aspiraba y que solo encontraba un reflejo cierto en esa fantasía perecedera que la fiesta generaba.

Abierta una nueva senda para la investigación quedaba por saber si esta podría ser aplicable al ámbito de Vizcaya. En este punto surgieron nuevas complicaciones puesto que hallamos que los fondos de investigación que hasta este momento se habían utilizado en el estudio de la fiesta en el territorio español eran realmente escasos para Vizcaya: entre oraciones y sermones publicados con motivo de las fiestas, los relatos publicados en el los siglos XVII y XVIII no llegan a la docena³. Sin embargo,

³ Todos los sermones que hemos encontrado son del siglo XVIII (ALONSO, Bernardo, *D. Phelipe V de Borbón, mas grande al dexar el Reyno a la Majestad Católica de el Señor Luis Primero...Sermón que predico el PP., en su colegio de S. Andrés de la Villa de Bilbao...* Bilbao, Antonio de Zafra, [1724];

ateniéndonos a las relaciones festivas, solo hemos podido localizar tres y todas vinculadas a Bilbao. En cuanto a los emblemas, nuestros esfuerzos han sido en vano y no hemos conseguido encontrar ninguno relacionado con las fiestas del Barroco en Vizcaya de forma que toda nuestra información visual se reduce a unos cuantos cuadros y un número exiguo de grabados.

Reducidos a buscar datos en fuentes escritas contemporáneas a los hechos festivos solo cabía una solución: entrar de lleno en la documentación administrativa que las instituciones vizcaínas, promotores autoproclamados de las celebraciones públicas, habían legado y realizar un minucioso análisis de todo lo que pudiésemos abarcar. Necesitando una demarcación clara que redujese tal cantidad de escritos a algo cuantificable, ceñimos el campo de investigación, que en un principio incluía tanto a las instituciones públicas como a las privadas, a la actividad emanada de los ayuntamientos incluyendo en el caso bilbaíno, por su importancia y trascendencia, las acciones de la Casa de Contratación y Consulado. De esta forma dejábamos fuera todas las festividades realizadas por las diversas congregaciones religiosas e, incluso, por las cofradías que no fueran de patronazgo municipal aunque, en un momento determinado, se pueda hacer referencia a alguna de ellas. Aunque hayamos dejado fuera las instituciones religiosas de carácter privado, como conventos y monasterios, no sucede lo mismo con las de patronazgo municipal, como las iglesias parroquiales y ermitas, en las que gastos e ingresos eran supervisados directamente por el propio ayuntamiento influyendo éste en todas las decisiones tomadas por el cabildo religioso local que estaba formado casi siempre por naturales de las propias villas.

Puesto que ya teníamos un marco institucional en el cual movernos, necesitábamos también un marco geográfico al que ajustarnos. El título de la tesis **La transformación artístico-festiva en las grandes villas vizcaínas** hace clara referencia a ese marco y lo circunscribe a las villas vizcaínas de los siglos XVII y XVIII. Era

AZNAR, Pantaleón: *Versos a la proclamación de nuestro Augusto Monarca Don Carlos IV...* En Madrid: en la imprenta de Aznar, [s.a]; CIFUENTES (Bernardo de), *La excelsa Universidad, y digna casa de Contratación del Divino Verbo, negociante de nuestra felicidad, celebrada en el primer lance con que abrió el trato y dio al público su comercio...* Predicole el R.PP, Bilbao, Antonio de Egusquiza, 1758; *ORACIÓN fúnebre de la serenísima Sra. D^a M^a AMALia de Saxonía, reyna de España [...] que en las reales exequias, hechas por el M.N. y M.L. Señorío de Vizcaya, en la Iglesia de Santiago de la villa de Bilbao [...] dixo, el día quatro de diziembre de 1760, el M.R.P. presentado Fr. Juan Gómez [...] En Bilbao, por Antonio de Egusquiza, año de 1761; etc.), excepto PINEDO, M. de., *Oración evangélica que a la traslación de el Santísimo Sacramento... consagro el... convento de Religiosas Franciscanas de la Cruz de la nobilísima villa de Bilbao...* En San Sebastián, en casa de Martín de Huarte, 1673. De las diez narraciones que hallamos citadas en la diversa bibliografía tan solo pudimos consultar cuatro.*

imposible, por otra parte, ceñir la fiesta de estos siglos en tierra vizcaína a cualquier otro tipo de centro poblacional ya que la fiesta barroca es, por definición, urbana como lo es en sí toda la cultura de la época⁴: las villas eran el único escenario posible para estas fiestas en el territorio del Señorío.

Dentro de estas villas hemos elegido las de Valmaseda, Bermeo, Durango, Elorrio, Lequeitio, Ondárroa, Portugalete y, puesto que hemos hablado de “grandes villas”, Bilbao a la que dedicaremos un apartado muy detallado puesto que es la más significativa de todas ellas, la que más documentación posee y la que alcanza mayores cotas artísticas en la cuestión festiva. Nuestra elección del resto de poblaciones responde también a ciertas razones: se desestimaron varias villas como Guernica, Mundaca o Ermua, por la desaparición de la documentación municipal de la época que es objeto de nuestro estudio. La villa de Marquina también fue arrinconada debido al gran peso que las instituciones monásticas tenían en el devenir cotidiano de la misma y una localidad de tanta importancia económica como Orduña fue rechazada por su condición de “ciudad” frente al resto de las villas vizcaínas. Ochandiano, especializada en la industria tradicional del hierro, tampoco se consideró demasiado interesante en cuanto a sus posibilidades para el estudio de la fiesta barroca. Otras villas como Lanestosa, Rigoitia, Larrabezúa, Munguía, Miravalles o Villaro (actual Areatza) se desestimaron por su escasa relevancia a lo largo de la edad moderna o por el excesivo peso del componente rural.

Por último, se intentó equilibrar el número de las villas interiores y las costeras, con lo cual se eliminó también la villa de Plencia, aunque, si se analiza, parece que las villas costeras predominan sobre las interiores: costeras serían Portugalete, Ondárroa, Lequeitio y Bermeo siendo interiores Durango, Elorrio y Valmaseda. La adscripción de Bilbao debiera ser también costera, puesto que siempre se ha hablado del puerto de Bilbao, pero Bilbao nunca se acercó al mar, asentada sobre un recodo de la ría del Ibaizabal, por lo cual luchó y logró arrebatar los derechos de desembarco de la única villa del Abra, Portugalete, mientras ella misma se ahogaba en un territorio mínimo que limitaban las numerosas anteiglesias vecinas dedicadas, casi en exclusiva, a las labores agrícolas.

⁴ José Antonio Maravall, en su obra señera *La cultura del Barroco* (Barcelona, Ariel, 1975), señalaba como una de las características fundamentales de este periodo su condición de cultura urbana, convirtiéndose las ciudades en centros administrativos donde habitan los gobernantes, burócratas y, en general, toda la gente adinerada que se apoya en una creciente población urbana que se alimenta del éxodo rural de una Castilla empobrecida.

Siguiendo un orden, nos quedaba por delimitar el marco cronológico. En este caso, desde el principio de la investigación los límites fueron claros: la fecha de comienzo debía ser 1610, año alrededor del cual se crearon las primeras fiestas que levantaron en España un gran aparato artístico para ensalzar a las órdenes religiosas que habían logrado llevar a los altares a sus fundadores o reformadores, en este caso Santa Teresa de Jesús y San Ignacio de Loyola. La elección de esta fecha (que en principio no debería interesarnos puesto que se refiere a festividades de raíz religiosa) se justifica por la creación de un tipo de aparato artístico al servicio de la propaganda de las órdenes cuya importancia religiosa y social era reconocida a través de la beatificación y posterior canonización de sus figuras más señeras. Este sentido de manipulación de la imagen festiva, de todos sus componentes visuales al servicio de un determinado poder es lo que tiene de nuevo la fiesta del Barroco y es lo que las órdenes religiosas, con los jesuitas como líderes indiscutibles, aportan al sentido lúdico de la fiesta renacentista. El hecho de que la razón religiosa esté en la base misma de la creación festiva del barroco español explica también muchas características de la misma así como de la sociedad de la que brota y es también la que justifica la elección de esta fecha para la fiesta vizcaína pues en pocos lugares como Vizcaya ha habido una ligazón tan fuerte entre la Iglesia y la sociedad, unión que llega hasta nuestros días.

El año de finalización de la investigación también fue evidente, 1789, puesto que no solo señalaba la elaboración de la última arquitectura efímera española de la época moderna (la levantada para conmemorar la coronación de Carlos IV), sino que señalaba también el final de esa época, tras la tremenda convulsión de la Revolución Francesa, dando paso a la Edad Contemporánea. Esta elección de fechas responde también a la propia evolución o, tal vez mejor, degeneración de la fiesta barroca: aunque Maravall, en su obra *La cultura del Barroco*, de por finalizado este periodo en la década de 1680, la fiesta del siglo XVII en realidad se perpetúa en la del siglo XVIII en formas y procedimientos al responder a los mismos principios de inmovilismo social, pasando a ser una secuela retardataria de la política y la sociedad del XVII que morirá tan solo cuando el poder dominante varíe sus intereses.

Una vez delimitado claramente el terreno en el cual debería centrarse la investigación, teniendo una cronología y unos ámbitos urbanos determinados, habiendo establecido una metodología, pasamos a adentrarnos en una bibliografía especializada

que nos introdujese en el campo elegido para nuestra labor. Durante casi dos años nos dedicamos tan solo a la recopilación de una bibliografía que pudiese ayudarnos en nuestra tarea: aunque en principio solo abordásemos los estudios de tipo artístico, ahondando la primera bibliografía que ya poseíamos, pronto tuvimos que recopilar otro tipo de trabajos que contribuyesen a la recreación de ese escenario festivo al cual aspirábamos. Entre la variada bibliografía consultada se hallan libros de historia de las mentalidades, historia social, psicología, etnografía, música y danza y un amplio número de trabajos sobre la literatura y el teatro, así como algunos relatos del propio periodo que, de forma directa o indirecta, trataban sobre la fiesta. En fechas más recientes, hemos añadido numerosos títulos que se centran en la historia de la época en el País Vasco y Vizcaya así como en monografías dedicadas a diversos aspectos de la fiesta vizcaína. Por no enumerar los numerosos y diversos trabajos de materias tan dispares como simbología floral, alimentación, historia del traje o pirotecnia...por ejemplo.

En cuanto al tipo de documentación que se ha consultado, ésta se ha centrado, sobre todo, en los libros de actas y cuentas municipales así como en las libranzas, los libros de fábrica de las iglesias de patronazgo municipal (casi todas las que poseían las villas vizcaínas), así como los libros de cofradías, libros de visitas del obispo de Calahorra y sus visitadores (o del arzobispado de Burgos y sus representantes en el caso de las Encartaciones, así como del obispo de Santander a partir de la mitad del siglo XVIII), libros de ordenanzas (religiosas y seculares), etc. Un apartado especial es el dedicado a la documentación del Consulado de Bilbao, que aún no ha sido catalogada en profundidad: la documentación consultada se ha centrado en los libros de actas y los diversos libramientos expedidos por los fieles, cónsules y priores. Esta documentación ha aportado datos muy interesantes sobre la única construcción creada de forma específica para una fiesta vizcaína: la falúa del Consulado, construcción naval que fue renovándose a lo largo de los siglos pero que siempre sirvió a intereses celebrativos. Los archivos en los que hemos trabajado son, fundamentalmente, de carácter municipal (la mayor parte de estos archivos vizcaínos se encuentran hoy en día en el Archivo Foral de Bizkaia), el Archivo Diocesano de Bizkaia y, de forma esporádica, el Archivo Nacional de Madrid, la Biblioteca Nacional de Madrid, el Archivo de la Chancillería de Valladolid y la Biblioteca del Museo Naval de Madrid.

Todos estos pasos han confirmado ciertas ideas que teníamos a priori sobre la fiesta barroca vizcaína, como son el relativo peso de la arquitectura efímera en el escenario total de la fiesta siendo mucho más importantes otro tipo de elementos como los permanentes, los puramente sensitivos o los, llamémoslos así, “comunitarios”, como puedan ser las compañías armadas.

Tampoco fue inesperado descubrir que la fiesta se sustentaba, sobre todo, en los elementos que podían resaltar el poder de las instituciones municipales que, aunque avanzaban lentamente hacia su colapso, aún se aferraban a sus privilegios. De esta manera, la procesión fue el elemento más cuidado de todos cuantos la fiesta poseía siguiéndole todos aquellos medios que realzaban el carácter grupal de los regimientos locales como comidas, las diversas funciones teatrales o los toros, quedando en un segundo lugar demostraciones como las danzas en que los privilegiados no podían destacar de forma tan clara. Este hecho no corresponde únicamente a las instituciones de carácter público sino que lo encontramos también en las diversas actividades realizadas por agrupaciones de carácter privado como los gremios en cuyas fiestas elementos como la procesión, los “refrescos”, los fuegos artificiales, etc., se realizan para resaltar el poder de sus miembros.

Lo que distingue a las autoridades vizcaínas, como pronto descubrimos, es su temprano arrinconamiento de los excesos decorativos del Barroco que les lleva a alejarse de toda manifestación creativa exagerada no por las dificultades económicas que asolan a Vizcaya, al igual que a toda la corona española, sino por el desarrollo de una mentalidad mercantilista, que hará que se deploren todos estos gastos excesivos, por el peso de la tradición en el gusto artístico y por el prestigio del estilo clasicista. En el resto de España, excepción hecha de Madrid y Barcelona, la falta de una evolución cultural y económica permitirá la permanencia de las formas barrocas hasta más allá de la primera mitad del siglo XVIII. En Vizcaya, por el contrario, avanzarán hacia una mentalidad práctica, de origen comercial, que reniega de los excesos ornamentales barrocos a favor de un clasicismo austero, de raíz igualmente barroca, que concuerda perfectamente tanto con la tradición igualitaria que aúna mentalidades y gustos en la zona como con la evolución del arte influenciado por las corrientes venidas de Castilla y la Corte. Por otra parte, esta denostación de lo excesivo que caracteriza al Barroco no hará que los vizcaínos se acerquen a posiciones culturales más avanzadas durante largo tiempo puesto que el poder utilizará el lenguaje barroco siempre que le sea necesario,

siempre que les proporcione un beneficio, como demuestra la erección de la nueva iglesia de San Nicolás.

Este edificio fue inaugurado con unas fiestas excepcionales de acusado carácter barroco tal y como se manifiesta en la propia traza de la iglesia, heredera del clasicismo barroco que se expandía desde el santuario ignaciano de Azpeitia. La relación entre la fiesta y la erección de la iglesia de San Nicolás merece un análisis detallado, no solo por todo el aparato festivo que generó (bendición de los cimientos y consagración de la nueva iglesia) sino por la demostración que supone de la mentalidad barroca que aún imperaba entre los ediles bilbaínos a menos de diez años de la fundación de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, institución que llegaría a tener su sede en Bilbao, en las salas de Consulado. Así, frente al reconocimiento de hallarnos probablemente ante la mejor construcción del barroco vizcaíno que traspasa la mitad del ilustrado siglo XVIII, debemos preguntarnos hasta que punto podemos hablar de una evolución del gusto artístico (e incluso cultural) en una Vizcaya que no lograba desprenderse del lenguaje grandilocuente del siglo anterior.

Tan solo cuando las nuevas ideas calen lo suficiente en una sociedad lastrada por su mentalidad privilegiada, se dejarán a un lado las formas barrocas abrazando el neoclasicismo que se expandía desde la Real Academia de San Fernando en Madrid... aunque ya estemos hablando de la década de 1790, a las puertas de un nuevo siglo y de una nueva edad, la contemporánea.

Todo este proceso evolutivo encuentra su exacto reflejo en la fiesta barroca, ejemplificándolo mucho mejor que la generación de las obras permanentes, siendo nuestro deber plasmarlo en estas páginas, aspirando a mostrar esa maravilla fingida de un mundo falsario que deseó crear sus propias mentiras, creando un mundo idealizado breve pero trascendente que le ayudase a sobrellevar el desastre de una vida cotidiana llena de zozobra y dolor.

En este deber autoimpuesto hemos encontrado muchas personas que nos han ayudado y sin las cuales no habríamos podido llevar a buen puerto nuestro trabajo. Aunque no pueda nombrarlas a todas (han pasado muchos años y muchas vicisitudes desde que aparecí en el despacho de mi director de tesis, Pedro Luis Echeverría Goñi, con una gran carga de ilusión y con pocas ideas claras) espero que todas sepan que les agradezco su aportación y su alegría. Gracias a José Javier Vélez Chaurri por sus ánimos constantes y a Carmen Rodríguez Suso por sus algunas sugerencias oportunas. No quiero olvidar José Carlos Enríquez Fernández por sus orientaciones sobre historia

social. Gracias a todos los archiveros municipales con los que he tratado como Roberto Hernández, archivero de Portugalete; los bedeles de la biblioteca de la Diputación y el Archivo Foral de Bizkaia entre los que destaco a Higinio Antolín por su gran ayuda; a Miren Olabarria por dejarme sacar fotos desde su casa; a la gente de Bermeo y sus alrededores sobre todo por sus aportaciones marineras, a Joseba Venturini “Ventu”, Juan Antonio Apraiz “Koiote” y a Antón Erkoreka; al personal del Museo de Arte e Historia de Durango ...Gracias a mi hermano Aitor por los dibujos, al resto de mi familia por las continuas dudas y a mi Madre, con mayúsculas, porque, junto con Pedro Echeverría, fue una de las tres personas que nunca dudó de que esta tesis llegaría a buen fin. Al final, nosotros tres tuvimos la razón.

I. EL ESTUDIO DE LA FIESTA BARROCA

Antes de abordar el tema central de esta tesis (la transformación artístico festiva de los grandes centros poblacionales de Vizcaya) es necesario dedicar un apartado para el análisis de los diversos estudios que se han realizado en España sobre la fiesta barroca, saber desde donde se ha partido, que fuentes se han utilizado, que autores han abierto este campo, como se ha evolucionado desde los primeros trabajos y ver hasta donde se ha llegado. Revisaremos las metodologías aplicadas al estudio de la fiesta para, de esta forma, poder fundamentar de manera adecuada la adoptada en nuestra investigación. Una vez que nos quede claro el lugar de donde venimos será necesario plantearse hacia donde vamos, dando nuestra propia concepción de la fiesta barroca como fuente de experiencias artísticas y explicando el método por el que nos regiremos al avanzar en nuestra investigación.

1. Evolución de la investigación sobre la fiesta barroca en su vertiente artística. Estado de la cuestión.

Si tenemos en cuenta la afirmación de André Chastel en la que asegura que la historia del arte es una «disciplina que toma a su cargo los frutos de la actividad humana en los ámbitos de la creación “visual” identificándolos, clasificándolos y jerarquizándolos»⁵, no podremos encontrar lugar mejor que la fiesta para desarrollar tal aserto pues la fiesta es un espacio privilegiado donde el ser humano encuentra una adecuada plasmación visual para sus ideas y fines, aunque sea de un modo transitorio, que el historiador del arte debe recomponer como un puzzle en todas sus partes, identificando, clasificando y jerarquizando, para obtener una visión globalizadora del mismo. Puesto que es la historia del arte, por lo tanto, quien debe preocuparse de su estudio, deberemos ocuparnos ahora de aquellos que han desarrollado su investigación en este campo.

En primer lugar vamos a adentrarnos en los diversos estudios que ha suscitado la fiesta barroca en España pues el interés sobre la fiesta barroca como realización artística es muy reciente, como veremos, pues despertaban más interés hasta hace poco otras

⁵ Cita tomada de LEVAILLANT, F. et TISON, H, “Entretien avec André Chastel”, dans *Histoire de l'Art: Revue de l'Association des professeurs d'archéologie et d'histoire de l'art des universités*, 12, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, 1990, p. 14.

facetas de la misma. La aparición de los primeros estudios sobre la fiesta barroca en su vertiente artística surgidos en Europa, será el desencadenante para que los investigadores españoles vean con nuevos ojos esa fiesta que surge como expresión de toda una cultura.

1.1 Diversas perspectivas sobre el estudio de la fiesta barroca en España

Hasta que surgieron los primeros trabajos de Bonet Correa y otros autores a principios de los años sesenta del pasado siglo pero, sobre todo, a partir de la década de los setenta, el estudio de la fiesta barroca en España como expresión artística de una cultura era prácticamente inexistente.

No son estos, sin embargo, los primeros escritos que intentan de alguna forma cuantificar el fenómeno o mostrarlo como un hecho histórico con entidad propia, los cuales aparecerán ya a finales del siglo XIX, siendo estudios de investigadores locales (archiveros, bibliotecarios, cronistas, etc.) que se dedicaban a recopilar datos sobre la celebración de determinadas fiestas que, por su vistosidad y colorido, se creían dignas de ser perpetuadas para la posteridad. En general, estas obras recogen todo el ambiente decimonónico en que fueron creadas, preocupándose más por el pintoresquismo local, consecuencia de la perpetuación de las ideas románticas que en España no fueron desarraigadas hasta el último tercio del siglo (recordemos que Gustavo Adolfo Bécquer, una de las grandes cumbres románticas españolas, murió en 1870 y Rosalía de Castro, el gran epígono de la poesía romántica, en 1885), que por la fidelidad de los textos recogidos, sin que en ningún momento se haga una mínima crítica de los mismos⁶.

Este tipo de trabajos serían los que María Adelaida Allo Manero califica de primera corriente de la “bibliografía del arte efímero para las exequias reales de la Casa de Austria”⁷ y cuya denominación puede aplicarse sin problemas al resto de recopilaciones y escritos que recogen todo tipo de manifestaciones artísticas durante las

⁶ Hubo algunos estudiosos que se dedicaron a recopilar reseñas de las diversas publicaciones de los eventos festivos surgidas a lo largo de los siglos, como Pi y Arimón en 1854, aunque, sin duda, la más conocida es la de Alenda y Mira “Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España”, en la que, sin ningún aparato crítico, se nos proporciona la ficha bibliográfica junto a algunos otros datos o parte del texto, dependiendo de la riqueza del escrito reseñado, aunque seguimos sin encontrarnos con un estudio mínimamente riguroso de la fiesta. Este tipo de trabajos de compilación se seguirá cultivando durante mucho tiempo: MORENO GARBAYO, N., *Catálogo de los documentos referentes a diversiones públicas, conservadas en el Archivo Histórico Nacional*, Madrid, 1957.

⁷ ALLO MANERO, M^a A.: “Las exequias reales de la casa de Austria y el arte efímero español: estado de la cuestión”, “en LOBATO, M^a L.; GARCÍA GARCÍA, B. [coord.], *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Valladolid, Consejería de Cultura y Turismo, Junta de Castilla y León, 2003, p. 119.

fiestas barrocas, por lo cual la división de Allo Manero nos sirve perfectamente tanto para encabezar este punto como para posteriores exposiciones, como más tarde veremos.

Allo Manero califica estos estudios decimonónicos, que se prolongan hasta casi nuestros días, como “estudios descriptivos” pues describen el aparato artístico y buscan atribuciones a determinados artistas (los más relevantes generalmente) de las obras levantadas lo cual se hace a partir de la transcripción, resumen o comentario de las respectivas fuentes documentales. Aunque los estudios recogen estos datos no debemos llevarnos a engaño puesto que el interés que muestran por el aparato artístico es bastante menor que el que dedican a los asuntos protocolarios y ceremoniales

Centrada en las honras fúnebres, Allo Manero proporciona una amplia bibliografía sobre el tema en el trabajo que aportó para el congreso realizado en Valladolid en 2000 titulado, precisamente, “Las exequias reales de la casa de Austria y el arte efímero español: estado de la cuestión” al que nos remitimos. Sin embargo, hay un amplio número de relaciones que no se circunscriben únicamente al ámbito fúnebre como “Antiguallas Granadinas. Las fiestas del Corpus” de Miguel Garrido Atienza, publicada en 1889, obra inscrita en una serie de trabajos (artículos en su mayoría) aparecidos entre las dos últimas décadas del siglo XIX y las dos primeras del XX sobre el Corpus en Granada⁸. También tenemos publicaciones similares para Sevilla y Málaga en esas fechas⁹. Como vemos la mayor parte de estos estudios han sido realizados en la zona andaluza, lugar en donde se realizaron las mayores demostraciones festivas del periodo, las más aparatosas y las más caras, y que por ello atesora también la mayor cantidad de testimonios gráficos y literarios sobre las mismas. Es esta una constante que se mantiene también, lógicamente, hasta nuestros días.

Este tipo de estudios recogían la espectacularidad de los elementos festivos, con lo cual se proporcionan valiosos datos sobre las realizaciones artísticas, pero centrándose mucho más en la vistosidad de gentes, danzas y otros aspectos populares de la fiesta, sin olvidar el fuerte componente religioso de las mismas y las descripciones

⁸ PELAYO, E., “Las fiestas del Corpus en Granada”, *La Alhambra*, nº. 16, 1884; SALOMÓN, R., “La festividad del Corpus”, *La Alhambra*, nº. 16, 1884; VALLADAR, F. de PP., *Estudio histórico-artístico de las fiestas del Corpus en Granada*, Granada, Imprenta de la Lealtad, 1886; VALLADAR, F. de P., “Recuerdo de las fiestas del Corpus. Las fiestas de 1793”, *La Alhambra*, nº. 82, 1901, etc.

⁹ GARRIDO PISAÑO, L., “Breve reseña de la venida y recibimiento en Sevilla de Su Majestad el Rey Don Felipe IV Nuestro Señor que Dios guarde muchos años, el de 1624”, *Archivo Hispalense*, T. 3, 1887, pp. 83-91; DÍAZ DE ESCOVAR, J. M^a, “Málaga y la Inmaculada”, *El Demócrata Cristiano*, Málaga, diciembre de 1904; “Algunas noticias de la procesión del Corpus en Málaga”, *Diario El Regional*, Málaga, junio de 1915.

jerárquicas del momento procesional, momento cumbre del hecho festivo. El hecho de que sea la fiesta del Corpus Christi la que acapare en gran manera estos escritos nos habla tanto del espíritu religioso que anida en este tipo de obras como de su interés por el folclore y el espectáculo bajo el cual subyace un orgullo de clase y un interés por las jerarquías y el ceremonial que emanan de un país, entre ochocentista y novecentista, sacudido por crisis de todo tipo que ponen en duda el sistema social imperante. Tras la cesura de los años cincuenta de este siglo los intereses de los investigadores serán otros y la historia y el arte saldrán a la palestra.

El interés por el componente popular de la fiesta, junto a la crisis de un sistema social que alcanzará su punto álgido con la llegada de la II República, es el que explica la creación de este tipo de estudios¹⁰ en un momento en el que surge la revalorización del elemento tradicional en la mayor parte de las provincias españolas debido al avance de la industrialización y el afianzamiento de la burguesía. No será hasta finales del siglo XIX que este problema se plantee puesto que hasta entonces la debilidad de la burguesía, los conflictos militares que asolan la Península, la inestabilidad política y una economía de subsistencia que impera en la mayor parte del estado, impedirán cualquier intento de desarrollo industrial. Acabado este periodo de inestabilidad con el final de la última Guerra Carlista, en la década de 1870, se inicia el desarrollismo económico en el estado español centrándose casi exclusivamente en dos puntos, el País Vasco y Cataluña, donde una fuerte burguesía comercial pudo afrontar la creación de fábricas y la comercialización de los productos. La transformación de las masas urbanas en proletarias y la inmigración que lleva al campesinado a las ciudades, desarraigando su mentalidad rural, provoca, por un lado, el interés del pueblo por conservar sus

¹⁰ Muestras destacables de este interés por la fiesta y lo popular serían los trabajos que surgen directamente de las festividades relacionadas con la familia real en el siglo XIX, que retoman, si no la forma y la ideología, el espíritu sorprendente y de monumentalidad que reflejaban los de siglos anteriores y que también incorporan (cosa que los de época barroca nunca hubiesen hecho) las tradiciones populares de los pueblos que la realeza visitaba como muestra del respeto de las personas reales por su pueblo. FRANQUELO, R., *La reina en Málaga: Descripción de los arcos de triunfo, monumentos, adornos y vistas más notables que ha habido en Málaga..., durante la estancia en ellos de S.M. la Reina D^a Isabel II y su real familia, en octubre de 1862*, Málaga, Universidad, 1991. Aunque nunca han sido reeditados, es interesante destacar aquí las publicaciones que se hicieron a raíz del viaje de Fernando VII y María Josefa Amalia de Sajonia a las provincias vascas y que se plasmaron, en cuanto a Vizcaya se refiere, en dos folletos titulados: *RELACIÓN de los festejos con que han sido obsequiados los reyes y señores Don Fernando Séptimo y Doña María Josefa Amalia, en el M.N. y M.L. Señorío de Vizcaya, desde el día 14 de junio de 1828, en que pisaron su suelo, hasta el 26 del mismo mes...* Bilbao, Imp. de Basozabal, 1828? y *La CÉLEBRE Década de Bilbao, o sea Memoria de los festejos con que su muy ilustre ayuntamiento. Ha procurado obsequiar a S.S.M. los reyes nuestros señores D. Fernando Séptimo y Dña. María Josefa Amalia durante su permanencia en esta M.N. y M.L. villa de Bilbao...* Bilbao, Imp. de Basozabal, 1828?

tradiciones y el interés de la burguesía española, fuertemente conservadora y aliada con la Iglesia, para que no se pierdan los valores tradicionales de la sociedad.

El gran interés que despierta la fiesta del Corpus será recogido por los investigadores de la historia del arte de décadas posteriores debido a razones radicalmente distintas que serán debidamente explicadas en su momento. El espíritu etnográfico y folclorista de la fiesta barroca, por otra parte, ha perdurado a lo largo del tiempo gracias a las aportaciones de especialistas como Julio Caro Baroja¹¹ y sigue cultivándose en la actualidad. En los trabajos de Caro Baroja podemos hallar, además, las primeras referencias al estudio de la fiesta tradicional en el ámbito vasco (aunque dentro de las manifestaciones peninsulares), trabajos que han sido ampliamente continuados en el ámbito de la etnología, la sociología y la historia de las mentalidades¹².

En la década de los años cuarenta del siglo XX se va a dar una nueva valoración en España de la fiesta barroca en la que también empezará a tener cabida el estudio de las arquitecturas efímeras como parte esencial del arte barroco¹³. Pese a lo dicho, son los estudios sobre el teatro elaborado para las diversas celebraciones los que alcanzan mayor difusión y profundidad¹⁴: destacarán, por su repercusión sobre todas las investigaciones posteriores, los realizados por Emilio Orozco Díaz¹⁵. Los trabajos sobre la relación entre teatro y fiesta en el Barroco han dado lugar a numerosas investigaciones, congresos y seminarios en donde se han destacado los puntos de unión

¹¹ CARO BAROJA, J., *El estío festivo: fiestas populares del verano*, Madrid, Taurus, 1984.

¹² Hay varios investigadores que se dedican al estudio de la fiesta popular en el País Vasco: nombres destacables pueden ser Iñaki Reguera, REGUERA ACEDO, I., “La ciudad se divierte: entradas reales y fiestas de toros en Vitoria (1615-1819)”, en IMÍZCOZ BEUNZA; J. M^a [dir.], *La vida cotidiana en Vitoria en la Edad Moderna y Contemporánea*, San Sebastián, Txertoa, 1995; ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ J.C., “La fiesta y sus músicas en el Bilbao del setecientos. Propuestas históricas para el análisis en la cultura urbana de las sensibilidades sonoras”, *Bidebarrieta: Anuario de Humanidades y CC. SS. de Bilbao* (III Symposium: Bilbao, una ciudad musical), n.º. 3, 1998, pp. 137-156; o HOMOBONO J. I., “Espacio y fiesta en el País Vasco”, *Lurralde: Investigación y Espacio*, n.º. 5, 1982, p. 91-118, etc.

¹³ GÓMEZ MORENO, M., *Las águilas del Renacimiento*, [1^a ed. Madrid, CSIC, 1941], Madrid, Xarait, 1983. También, sobre el múltiple entierro celebrado en la Capilla Real de Granada en 1549, CAMÓN AZNAR, J., *Dominico Greco*, Madrid, Espasa-Calpe, 1950.

¹⁴ ENWISTLE, W. J., “La controversia en los autos de Calderón”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, n.º. 3, 1948, pp.228-238; CARRERES Y DE CALATAYUD, F. de A., *Las fiestas valencianas y su expresión poética. Siglos XVI-XVII*, Madrid, C.S.I.C., 1949.

¹⁵ Estos trabajos fueron recopilados en: OROZCO DÍAZ, E., *Introducción al Barroco*, Granada, Universidad, 1988.

entre ambos acontecimientos, siendo hoy en día un sector de la investigación sobre este periodo histórico que tiene gran calado en España¹⁶.

Esta relación se nos muestra del todo necesaria para comprender la cultura del momento puesto que, dejando a un lado la creación del teatro profesional, la época barroca es vista por sus propios contemporáneos como un inmenso teatro, como ese “Gran Teatro del Mundo” ya citado por Pedro Calderón de la Barca. Pese al avance que supusieron estos trabajos como revalorización de las vivencias artísticas del Barroco, aún nos encontramos a una distancia considerable de la concepción artística del hecho festivo. La concepción teatral de la cultura barroca se reafirmaba desde la posición de Orozco que hacía alusión a la teatralidad que afectaba a la literatura y los componentes literarios que daban forma a esta cultura. Sin embargo, no será hasta que lleguen a España los trabajos de Faggiolo, que estudiaba por primera vez la relación entre el teatro y las manifestaciones artísticas, que esta rama de la historia del arte adquiera verdadera importancia dentro de los estudios artísticos sobre el periodo barroco.

1.2 El despegue de la investigación en su vertiente artística

1.2.1 Los orígenes: Francia y los estudios sobre la fiesta renacentista

El interés sobre la fiesta, desde un punto de vista meramente artístico, surgió en Europa, a partir de los años cincuenta, a través del reconocimiento de la fiesta cortesana de la época renacentista. No se puede negar que habían existido ya trabajos anteriores que revalorizaban los acontecimientos festivos de la época moderna, como lo demuestra la obra de É. Magne¹⁷, pero no será hasta las jornadas realizadas sobre la fiesta renacentista en la abadía francesa de Royaumont, en 1955, cuando se generalice una

¹⁶ El mayor responsable del avance de este tipo de estudios es José María Díez Borque que no solo ha realizado monografías sobre el tema (*Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro español*. Madrid, Ediciones del Laberinto, 2002), junto a numerosos artículos aparecidos en congresos (“Relaciones de teatro y fiesta en el barroco español”, *TEATRO y fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica: Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo: Sevilla, octubre de 1985*, Barcelona, Serbal, 1986, pp. 11-40; “Los textos de la fiesta: ritualizaciones celebrativas de la relación del juego de cañas”, en *La FIESTA, la ceremonia, el rito*, Granada, Universidad, 1990, pp. 181-193; etc), sino que, a su vez, ha sido el director, editor literario, comisario... de numerosos congresos, seminarios y exposiciones centrados en la relación teatro-fiesta limitándonos, de momento, a citar uno de ellos *TEATRO y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias: Real Alcázar: Sevilla: (11 abril-22 junio 2003): Castillo Real de Varsovia: Polonia (30 julio- 6 octubre 2003)*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003.

¹⁷ MAGNE, É., *Les Fêtes en Europe au XVIIe siècle*, París, 1930; *Les plaisirs et les fêtes en France au XVIIe siècle*, Genève, 1944.

nueva visión de estos acontecimientos. En estos trabajos hay una mezcla de distintas disciplinas que intentan centrarse en la comprensión artística de la fiesta teniendo como base no solo la fiesta de los siglos XV y XVI ya que, en algunos casos, llegan a tratar también la del siglo XVII. Destacamos entre estos trabajos, por ejemplo, el realizado por George R. Kernodle donde se habla del paso de la procesión tradicional al teatro festivo gracias a la creación de las entradas reales, es decir del paso del escenario urbano al escenario teatral gracias a la creación festiva¹⁸. Más tarde volveremos sobre este principio que, como vemos, se encuentra ya en la raíz de los estudios artísticos de la fiesta.

Siendo abordado el tema rápidamente en Francia por algunas personalidades relevantes del panorama de la Historia del arte¹⁹, el estudio de la fiesta se difundió rápidamente por toda Europa recalando de forma temprana en España debido a la riqueza de testimonios que se hallaban en la Península y centrándose, sobre todo, en la investigación de las grandes “máquinas” de las festividades luctuosas: túmulos y catafalcos. En esta primera fase, sin embargo, las investigaciones son pocas y se fijan en obras sobresalientes que revisten una gran importancia no solo en el devenir festivo sino en la propia historia artística: pioneros en esta época fueron los artículos de J. M^a. Azcárate, F. Bouza Brey y Antonio Bonet Correa²⁰. Este es el periodo que Allo Manero, en su periodización sobre los estudios de arquitectura efímera fúnebre, califica de “los pioneros” dentro de las investigaciones dedicadas exclusivamente a la arquitectura provisional, a su análisis artístico. Estos trabajos no se ciñen al estudio de las máquinas del Renacimiento (centrándose en la figura del emperador Carlos V) sino que también va a afrontar, por vez primera, el estudio de las grandes construcciones festivas del primer barroco a través de los túmulos levantados con motivo de la muerte de Felipe IV.

¹⁸ “Le passage de la procession médiévale aux théâtres de la Renaissance fut le fait des artistes qui inventèrent les représentations et les tableaux symboliques disposés le long des rues pour les Entrées royales”. KERNODLE, G. R., “Déroulement de la procession dans le temps ou espace théâtral dans les fêtes de la Renaissance”, en *Les FÊTES de la Renaissance*, études réunies et présentées par J. Jacquot, second ed., 1973-1975, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 3 vol., vol. 1, p. 443. Hemos de añadir que las ediciones de Jacquot van recogiendo los diversos congresos que, en diversas ciudades y en años posteriores, se realizaron con el mismo tema.

¹⁹ FRANCASTEL, P., “Fêtes et spectacles de la Renaissance”, *Annales*, n^o. 16, 1961, pp. 202-204.

²⁰ BOUZA BREY, F., “Las exequias del emperador Carlos I en la catedral de Santiago”, *Cuaderno de Estudios Gallegos*, XIV, n^o. 43, 1959, p. 267-276. BONET CORREA, A., “Túmulos del emperador Carlos V”, op. cit.; “El túmulo de Felipe IV de Herrera Barnuevo y los retablos baldauquinos del barroco español”, op. cit. AZCÁRATE, J. M^a, “Datos sobre túmulos de la época de Felipe IV”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXVIII, 1962, p. 289-296.

Este interés primordial por las máquinas fúnebres del barroco es explicado por la influencia que tales obras alcanzaron sobre las permanentes debido a la magnitud de los monumentos, los grandes artistas que se dedicaron a trazar estas creaciones (Coello, Churriguera...[fig. 1]) y la complejidad de los programas simbólicos que despliegan, donde no solo los jeroglíficos y estampas que cubren las construcciones tienen un sentido más allá del literal sino que toda la decoración de ornamentos, esculturas y hasta la propia arquitectura adquiere un significado profundo más allá de la literalidad. Estos hechos harán que se generen multitud de estudios sobre el tema en décadas posteriores.



Fig. 1. CHURRIGUERA, J. de: *Túmulo de M^a Luisa de Orleáns en la Iglesia de la Encarnación, Madrid (1689).*

Mientras que en España este primer interés de los estudiosos por la fiesta no tendrá un gran arraigo, en Francia van a comenzar a surgir trabajos que tienen como raíz las fiestas españolas del Barroco²¹ destacando la figura de Yves Bottineau, autor que tiene en su cuenta la responsabilidad de haber acuñado el término “arquitectura efímera” para designar el arte generado por la fiesta²² que, hasta ese momento, se había centrado en las grandes obras, como veíamos en el caso español, despreciando el resto de manifestaciones sensibles. El trabajo de Bottineau, centrado en el arte generado por las grandes cortes europeas del Antiguo Régimen (sobre todo del siglo XVIII)²³ recoge desde las grandes obras monumentales hasta las fiestas organizadas en el seno de la corte, sin despreciar los pequeños detalles como las vestimentas, la música, etc. Este investigador tiene también, por otra parte, el mérito de haber señalado el amplio margen

²¹ No serán los franceses, sin embargo, los únicos que se sientan atraídos por la fiesta barroca española en estas fechas como demuestra el trabajo de VERY, F. G., *The Spanish Corpus Christi procesión: a literary and folkloric study*, Valencia, 1962 (tesis publicada en 1956 por la Universidad de Berkeley).

²² BOTTINEAU, Y., “Architecture éphémère et baroque espagnol”, *Gazette de Beaux-Arts*, II, 1968, pp. 213-230.

²³ BOTTINEAU, Y., “Aspects de l’architecture éphémère portugaise sous Jean V”, en *ÉTUDES européennes: Melanges offerts a Victor-L. Tapié*, París, Publications de la Sorbonne, 1973, pp. 79-85.

cronológico del arte festivo barroco en España, que se introduce en el siglo XVIII de la mano de los primeros Borbones²⁴.

1.2.2 Italia: evolución de las investigaciones sobre el barroco festivo

Siguiendo el camino abierto por los franceses, los italianos pronto van a aportar su propia concepción de los estudios artísticos de la fiesta. Los italianos disponían, desde luego, de una mayor riqueza en cuanto a testimonios de las fiestas renacentistas, centradas en los eventos generados desde las diversas cortes de los estados italianos²⁵.

Como ejemplo de esta riqueza de testimonios baste una cita sobre el polifacético Leonardo Da Vinci (que realizó en la corte de Ludovico Sforza los variopintos trabajos de pintor, compositor, aposentador y director de la cocina de la corte) en la que se nos habla de dos de las fiestas que organizó en la corte milanesa:

“En esta época, el mayor desahogo de Leonardo consiste en organizar desfiles y mascaradas cuando se lo permiten, como los que idea en 1490 para conmemorar la boda del sobrino de Ludovico, el duque Gian Galeazzo, con Isabel de Aragón, nieta del rey de Nápoles. Leonardo transforma el enorme patio del palacio en una selva del país de las hadas, con muchos servidores disfrazados de bestias salvajes (...), y otros muchos disfrazados de aves que volaban por el aire con la ayuda de una intrincada red de hilos invisibles que había inventado. Para los descansos entre plato y plato (...) organiza un desfile de volatineros, comedores de fuego, enanos y danzarinas del vientre que se pasean entre las mesas fantásticamente ataviados. Y después del banquete hay una representación de *Paradiso* del poeta de la corte Bernardo Bellincioni (...), para la que Leonardo inventa unos planetas que giran por el cielo, una catarata de seis metros de altura que cae del cielo y un elefante que se desvanece en el aire.

Dos años más tarde intenta superar la suntuosidad de este desfile al organizar los preparativos para la boda de Ludovico con Beatrice d'Este. Pretende celebrar toda la fiesta *en el interior* de una tarta; una réplica de 60 metros de longitud del Palacio Sforza construida en el patio del palacio con masa para pasteles previamente puesta en moldes, bloques de polenta reforzados con nueces y uvas pasas y cubiertos con mazapanes multicolores. Los invitados a la boda pasarían por las puertas de pastel, se sentarían en taburetes de pastel frente a mesas de pastel en las que, por supuesto, comerían pastel.”²⁶

Los trabajos de esta primera etapa bibliográfica, centrados en las cortes del “cinquecento”, siguen el camino abierto por los franceses que, sin haber atravesado el

²⁴ BOTTINEAU, Y., *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, 1986.

²⁵ GAETA VÉRTELA, G.; PETRIOLI TOFANI, A. M., *Feste e apparati medicei da Cosimo I a Cosimmo II: mostra di didegni e incisioni*, Firenze, Leo Olschki, 1969.

²⁶ DA VINCI, L., *Notas de cocina de Leonardo da Vinci*, compilación y edición de Shelagh y Jonathan Routh, [7º ed.], Madrid, Temas de Hoy, 1999, pp. 68-71.

paso artístico intermedio que va desde el Gótico al Manierismo, se planteaban la fiesta cortesana como algo plenamente desarrollado en el siglo XVI francés, legado que habrían recibido junto al arte manierista de las cortes italianas de la época. Los trabajos franceses, sin embargo, buscan ligar este nuevo tipo de evento festivo con su propia tradición festiva. Los franceses no dudarán, como ya comentamos a raíz de las jornadas de Royaumont, en utilizar las diversas especialidades humanísticas para aspirar a un conocimiento completo del hecho festivo con lo cual se va a comenzar una serie de trabajos, de carácter psicológico, antropológico, folclorista, etc., cuya influencia se difunde rápidamente por toda Europa, contribuyendo a la comprensión de la fiesta como fenómeno cultural, a su evolución y a la difusión de formas y principios²⁷.

En Italia, tomando como base tanto los trabajos históricos como los del resto de ciencias que se ocupan de la fiesta, va a surgir en los años setenta un libro clave que va a contribuir al asentamiento de la investigación de la fiesta barroca entre los historiadores españoles: esta obra es “L’effimero barocco”²⁸. En casi todas las investigaciones realizadas en España a partir de los años ochenta este trabajo es de imprescindible presencia ya que ha supuesto una forma de entender el hecho artístico de la fiesta, asentando términos relacionados con la misma como el creado por Bottineau de “arquitectura efímera” y dando rango de especialidad al estudio de la fiesta barroca, separado de forma clara del estudio de la renacentista que, hasta ese momento, habían corrido de forma paralela sin que se estipulase de forma evidente las diferencias, en el terreno artístico, entre una y otra. El libro fue publicado por Fagiolo dell’Arco en colaboración con Silvia Carandini: en esta obra, que recoge una amplia bibliografía aparecida en Italia sobre la fiesta barroca a lo largo de los años setenta, encontramos ya aciertos y fallos que serán ampliamente difundidos en las investigaciones de autores españoles.

Debemos reconocer que Fagiolo se esfuerza por conseguir establecer una unión indiscutible entre la cultura del momento y las realizaciones artísticas de la fiesta, incidiendo en la simbología de las mismas así como en su importancia en la realización de las obras “estables”, llegando a afirmar que la fiesta efímera deja un trazo perenne en

²⁷ La bibliografía en este sentido es muy extensa y excede nuestros conocimientos con lo que solo citaremos algunos de los títulos que hemos consultado de obras que tienen varias ediciones en varios idiomas y que, en su mayor parte, han sido publicadas en los años setenta y ochenta del siglo anterior: PIEPER, J., *Una teoría de la fiesta*, Madrid, Rialp, 1974; TRÍAS, E., *Filosofía y carnaval*, Barcelona, Anagrama, 1973; BERCÉ, Y. M., *Fête et révolte: des mentalités populaires du XVIIe au XVIIIe siècle*, París, Hachette, 1976; HEERS, J., *Carnavales y fiestas de locos*, Barcelona, Península, 1988; CARO BAROJA, J., *El Carnaval: análisis histórico cultural*, Barcelona, Taurus, 1984; etc.

²⁸ FAGIOLO DELL’ARCO, M.; CARANDINI, S., *L’effimero barocco*, Roma, Bulzoni, 1977, 2 vol.

el espacio de la ciudad. Es este un camino abierto a la investigación que, como ya hemos señalado en la introducción, no ha sido tratado de forma relevante hasta ahora en la Península.

También se plantea por primera vez la importancia de la metamorfosis en el hecho festivo y de la interrelación entre teatro y “fiesta efímera”, que dan lugar a las grandes celebraciones barrocas. Como ya hemos comentado anteriormente, esta concepción teatral de las obras artísticas del Barroco llega a España gracias a este autor y de la mano de obras como ésta donde, además de ponerla en conexión con el “gran arte”, también se pone, por primera vez, en relación con la fiesta. Este hecho da lugar a la posible concepción de la fiesta como un escenario donde se desarrolla la representación del poder²⁹.

Sin embargo, y entrando en el apartado de las críticas a la obra, consideramos que es una deficiencia el que se realice una separación tan radical entre el elemento humano de la fiesta (organizadores, comitentes, público, etc.), que son tratados por Silvia Carandini, y el elemento puramente artístico de la misma, sin hablar de la función de las personas como actores y escenario, es decir, como elemento artístico. Creemos que esta separación entre el elemento social y el artístico no se corresponde con la realidad de la obra puesto que el propio Fagiolo comienza su parte con una serie de reflexiones que son una suerte de unión de la historia de las mentalidades, la sociología, la literatura y la historia del arte, aunque finalmente se decante por esta rama histórica.

Uno de los mayores reparos que encontramos al libro de Fagiolo y Carandini es su fundamentación única en realizaciones sobresalientes de la arquitectura efímera, sobre todo en las enormes “máquinas” levantadas en las iglesias de Roma para fiestas religiosas como la “quarentone”, las elecciones papales, etc., actos de una importancia política y religiosa enorme [fig. 2]. Fagiolo relaciona este gran lenguaje de lo efímero en Roma con el arte permanente de Bernini y Borromini con lo cual el arte festivo alcanza la categoría de “gran arte” pero, al hacerse tan “grande”, nos impide la posible comparación con el arte efímero de otros lugares de la Europa católica. Esta justificación del arte festivo a través de su relación con las grandes figuras del arte barroco solo se dará en ciertos momentos de la historia del arte y por razones muy

²⁹ Años después, Díez Borque recogió de la obra de Fagiolo y Carandini los elementos de la fiesta barroca que eran susceptibles de tener una interpretación puramente teatral (artífice, proyecto, elementos literarios, materiales, técnica y escenario) pero cuyo sentido y funcionalidad era alterado por el hecho festivo. DÍEZ BORQUE J. M^a, “Relaciones de teatro y fiesta...”, op. cit., pp. 11-40.

concretas³⁰ y ella sola no sirve para asentar una temática histórica aunque prestigie este tipo de realizaciones. En resumen, el libro de Fagiolo se fija tan solo en el gran arte festivo (hecho justificable puesto que el material que tenía a su disposición era, ciertamente, el creado en la ciudad capital de la Iglesia Católica) dando ciertas características del arte de los grandes eventos barrocos que, como veremos, no siempre se pueden aplicar a la hora de reconstruir las fiestas de las ciudades de menor importancia política.



Fig. 2. BERNINI, G. L.; SCHÖR, J. P.: *Fuegos artificiales del 2 de febrero de 1662, durante los carnavales, en Roma.*

Por otra parte Fagiolo no proporciona una tipología de los eventos festivos barrocos, ni una clasificación de los distintos tipos de la arquitectura efímera sino que se dedica a resaltar aquellos elementos de la arquitectura efímera romana que el considera importantes relegando otros, fuera del ámbito de las “máquinas”, como los tapices, las pinturas, los altares urbanos, etc., aunque si aprecia la relevancia de la música en el hecho festivo y reconoce que la consecución de la “maravilla” se alcanza a través de la unión de diversos elementos como la música, el teatro, los fuegos artificiales o los juegos.

Destaquemos, por último, la importancia que da al elemento teatral en la fiesta llegando a declarar, en el capítulo titulado “De la práctica teatral al “mirabile composto”, que el aparato efímero es un evento global donde se incluyen texto, imagen

³⁰ Túmulos, catafalcos y monumentos pascuales serán hechos en España, de forma generalizada, por artistas locales de escaso prestigio y cortos conocimientos del arte más evolucionado que se daría tan solo en las ciudades importantes como Madrid, corte del reino, Salamanca, ciudad universitaria, o Sevilla, más preocupada en el fasto aparente que en la pobreza real a la que se veía abocada. Sobre la importancia de los artistas locales véase SOTO CABA, V., *Los catafalcos reales del barroco español: un estudio de arquitectura efímera*, Madrid, UNED, 1991, p.116.

y música³¹, aunque no lleva al extremo la idea de “escenario” al excluir de su estudio la transformación urbana y dejar este tema a Silvia Carandini, dificultando una concepción amplia del mismo.

1.2.3 Los estudios en España durante la década de los setenta. Antonio Bonet Correa. Pilar Pedraza.

Desde que se iniciase en Europa el interés por la fiesta en su vertiente artística, hubo investigadores españoles que realizaron estudios sobre el tema. Aunque en principio parezca extraño, estos primeros trabajos de los años sesenta no tuvieron gran repercusión y no será hasta finales de los años setenta cuando se de un verdadero empuje al tema en la Península.

Recordemos que el interés por la fiesta surgido desde los años sesenta se centraba en una interpretación del rito festivo (incluyendo los rituales fúnebres) que se alejaba de forma radical de los postulados ideológicos que entonces imperaban en España pues se centraban en una interpretación psicológica, social y cultural del mismo alejada de cualquier mediación religiosa. Debemos considerar que, aparte de una situación política que pasaría de la dictadura a la democracia con un gran cambio de valores en lo cultural y social, tampoco existía un poso de investigaciones históricas que avalasen la investigación sobre el Barroco que, de forma extendida, era tenido como un periodo de crisis económica y política, reino de extravagancias en lo literario, donde el arte había sobresalido gracias a ciertas escuelas y figuras claves, aunque no por su calidad en general, ofreciendo pocos atractivos en lo cultural.

Esta situación varió gracias a una obra capital para la comprensión del periodo, “La cultura del Barroco” de José Antonio Maravall. Siendo una obra de historia social, nos ofrece las claves de la época de forma clara definiendo el Barroco como una cultura dirigida, masiva, urbana y conservadora que se diferencia de forma radical de la época precedente, el Renacimiento, dándole su justa importancia dentro del contexto de la historia española:

“...la economía en crisis, los trastornos monetarios, la inseguridad del crédito, las guerras económicas y, junto a esto, la vigorización de la propiedad agraria señorial y el creciente empobrecimiento de las masas, crean un sentimiento de

³¹ Sobre el “bel composto” en el Barroco existe una amplia bibliografía de la cual solo citamos: BOUCHER, B., *La escultura barroca en Italia* (capítulo “El bel composto”), Barcelona, Destino, 1999, pp. 134-151.

amenaza e inestabilidad en la vida social y personal, dominado por fuerzas de imposición represiva que están en la base de la gesticulación dramática del hombre barroco y que nos permiten llamar a este con tal nombre”³².

Maravall recoge también una serie de características que diferencian de forma clara el Renacimiento del Barroco, una serie de elementos de cambio que plasman el paso de una situación de bonanza económica y cultural a otra de crisis y que dan origen a la cultura que conocemos como Barroco. Estas diferencias se encuentran en el paso del dominio de la religión, en todos los momentos de la vida, al dominio de la Iglesia (sobre todo la Iglesia Católica), como institución absoluta, junto al poder de las monarquías que se alzan como poderes indiscutibles dentro del nuevo panorama político, desplazando a las pequeñas repúblicas y reinos medievales de origen señorial que carecían de una base nacional.

La religión se vuelve más burguesa, más racional en lo íntimo, mientras que en las grandes ceremonias rompe todo orden racional, atrayendo de forma apasionada a la nueva clase emergente, gracias a la sublimación de lo maravilloso y extraordinario. Ese aburguesamiento cultural va a ser más evidente en el resto de Europa antes que en España, donde la burguesía siempre va a ser débil y escasa, destacando aquí la figura del labrador enriquecido, sin hidalguía, que se va a destacar como verdadero motor de la economía del país, apareciendo también como tal en la literatura del momento, pues supone el garante de la situación social tradicional que se intenta preservar sin cambios. Para asegurar esta situación en medio de una época de crisis se intentará conmocionar e impresionar a los hombres, mover sus pasiones, alejándose del ideal de serenidad y templeza del Renacimiento, influyendo en sus ideas y decisiones. La eficacia en despertar y mover los afectos humanos se convertirá, de esta manera, en la gran razón del Barroco, en su medio de supervivencia.

Ya en sus primeras páginas, Maravall recogía la opinión de varios estudiosos que veían en la creación del Barroco en Italia una clara influencia de la ideología española (Francastel y Hatzfeld)³³ por lo cual no era de extrañar que se adaptasen tempranamente en la corona española las formas barrocas emanadas desde Italia, siendo

³² MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 3ª ed., 1983, p. 28-29. La primera edición es también de la editorial Ariel, de 1975.

³³ FRANCASTEL, P., “Baroque et Classicisme: historie ou typologie des civilisations”, *Annales*, XIV, nº.1, enero-mayo, 1951. Sin embargo, el verdadero defensor del origen español de la cultura barroca es HATZFELD, H., *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, 1964.

España quien las habría llevado a su madurez y expandido por toda Europa³⁴. No deja de ser paradójico que los primeros que percibiesen el gran peso cultural del mundo hispano en la cultura del Barroco fuesen extranjeros que, sin embargo, no trataron de forma profunda este tema. Con sus investigaciones parecía quedar justificado el interés de los estudiosos españoles por el tema barroco puesto que casi se llegaba a decir que el Barroco era una cultura, si no generada, si al menos perfeccionada en España.

Así mismo, Maravall ofrece el análisis de los principales elementos de la ideología barroca donde el dominio de la imagen y la experiencia sensorial lleva a la búsqueda de lo maravilloso a través del artificio y la invención. Dentro de este panorama se explica la importancia social del teatro y de la fiesta y es aquí donde, por primera vez, vamos a hallar una diferencia fundamental entre la fiesta renacentista y la fiesta barroca: mientras la fiesta renacentista se basa en el hedonismo, en la manifestación gozosa del placer de la vida, la fiesta barroca une a esta finalidad la necesidad de manifestación del poder social, en quiebra debido a la terrible situación económica y política. En palabras del propio Maravall :

“La fiesta es un divertimento que aturde a los que mandan y a los que obedecen y que a éstos hace creer y a los otros les crea la ilusión de que aún queda riqueza y poder”³⁵.

Con esta base teórica, que al fin dejaba clara la importancia de la fiesta en el mundo barroco hispano y la unía de forma inseparable al arte, quedaba abierto el camino a las investigaciones que quisieran afrontar el estudio de la fiesta en la época desde una perspectiva histórico-artística. Además, por añadidura, proporcionaba las claves para entender de forma clara la separación existente entre la fiesta renacentista y la fiesta barroca pues, si la primera es manifestación de una cultura centrada en la diversión y el goce, la fiesta barroca es la representación misma del mundo que la crea, mundo que se concibe a si mismo como un teatro jerárquico donde el poder utiliza la imagen para manipular los sentimientos de sus subordinados y llevarles a la aceptación de unas reglas que fueron creadas para su sometimiento.

Debemos tener en cuenta, además, que, aunque solo sea por la amplitud cronológica (que rebasa, y lo demostraremos en cuanto a la fiesta se refiere, el periodo de ochenta años que proporcionaba Maravall), el estudio de las celebraciones barrocas en suelo peninsular es mucho más interesante que el que toma como base a las fiestas

³⁴ MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco*, op. cit., pp. 40 y ss.

³⁵ *Ibíd.*, pp. 491-492.

renacentistas ya que en España no hay un arte festivo cortesano como pudo haber en el resto de las cortes renacentistas europeas del siglo XVI (lo veremos al hablar de la Vizcaya del siglo XV y XVI), e incluso podría afirmarse que el verdadero arte festivo del Renacimiento entra en España más con la muerte de Carlos V que con su llegada³⁶. Todo esto, junto con la existencia de unos restos literarios y gráficos bastante respetables, hacía que la investigación sobre la fiesta barroca en España se mostrase como una opción interesante para los especialistas del arte.

Poco antes, en 1971, había aparecido de la mano de Julián Gállego una obra clave en la investigación artística del periodo barroco, “Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro”³⁷, en la que por primera vez se planteaba en España, de forma rigurosa y documentada, recogiendo las aportaciones de los autores extranjeros, el estudio de las características del arte barroco, y donde se recogían y aplicaban términos y conceptos como la gestualidad y teatralidad del arte de este periodo, principios estéticos y culturales de los que también trataba Maravall en su trabajo, dando rango de artísticos a fenómenos como las entradas y honras reales.

Aunque se hubiesen sentado las bases sobre las cuales levantar el estudio de la fiesta barroca, quedaban, sin embargo, varias lagunas en la relación entre el arte festivo y la cultura de la época sobre todo en cuanto a las realizaciones se trataba. Tengamos en cuenta que, cuando trabajamos en el arte de la fiesta, no disponemos apenas de restos materiales de la misma sino que debemos guiarnos por los testimonios gráficos y, sobre todo, literarios. La importancia de estos últimos es abrumadora puesto que, cuando carecemos de cualquier otro material, son los relatos literarios los únicos que nos guían en la posible reconstrucción de los eventos festivos.

Este tipo de escritos, precisamente, serán el sujeto de investigación elegido por uno de los grandes pioneros del estudio del arte de la fiesta en España, Antonio Bonet

³⁶ Esta afirmación, por supuesto, necesita ser matizada y, debido sobre todo a la conmemoración de los centenarios de Carlos V y Felipe II, han surgido varios trabajos sobre la fiesta renacentista en España que buscan proporcionar una nueva visión de estas fiestas (*La FIESTA en la Europa de Carlos V: Real Alcázar, Sevilla, 19 de septiembre-26 de noviembre de 2000*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, [2000]), pero, tengamos en cuenta que estos congresos, exposiciones, etc., tienen que referirse siempre al ámbito europeo y/o hispanoamericano de la fiesta debido, precisamente, a que en el territorio español las festividades de carácter extraordinario que emanaban de la corona imperial fueron tardías y escasas.

³⁷ La edición original es GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1971.

Correa, para un artículo indispensable en los estudios artísticos de la fiesta, “La fiesta barroca como práctica del poder”³⁸.

En este artículo Bonet Correa recogía una inquietud ya expresada por Maravall al hablar de la importancia de la literatura en la concepción de la fiesta. Maravall, como especialista de la literatura y del teatro barroco, incidía en este punto cuando trataba de la importancia social de la fiesta en el siglo XVII. La fiesta, como fenómeno cultural diferenciado, posee su propia literatura que no se circunscribe solo al teatro creado para las diversas celebraciones, o a los emblemas, poemas, etc., que cubren las diversas arquitecturas levantadas, sino que también recoge las narraciones que emanan directamente del hecho festivo, las relaciones escritas, donde se describía, a veces con gran minuciosidad, todos los elementos de la fiesta así como el transcurrir de la misma.

Bonet Correa nos ofrece en su trabajo un desglose de características y contenidos de este tipo de escritos (lenguaje superlativo, el regocijo y acato popular que recogen, la aclamación y panegírico gracias a los elementos literarios y ornamentales, la naturaleza de la arquitectura efímera, el carácter simbólico del ornato, la expresión urbana como base fundamental de la fiesta barroca, etc.), resaltando su importancia a la hora de conocer las obras efímeras creadas para cada ocasión y la transformación que se originaba en el entorno urbano cotidiano a causa de semejantes celebraciones³⁹. Destacaba Bonet Correa el lenguaje repetitivo y codificado de estas relaciones cuya exageración estaba encaminada a hacer perdurar el esplendor y la maravilla efímera de las diversas celebraciones.

Forzoso es reconocer que el artículo de Bonet Correa tiene una fuerte carga social al tratar elementos como el gentío o el acato popular pero, paralelamente, ayuda a establecer una unión indiscutible entre literatura, sociedad, urbanismo y obra efímera que solo se consigue en la época barroca en el entorno de la fiesta. El artículo, por otro lado, es reconocido de forma clara por los investigadores españoles como pionero en el estudio de las relaciones entre la fiesta barroca y el poder⁴⁰, aludiendo a su dimensión

³⁸ BONET CORREA, A., “La fiesta barroca como práctica del poder”, *Diwan*, n.º. 5/6, 1979, pp. 53-85. Este artículo fue recogido posteriormente en recopilatorio BONET CORREA, A., *Fiesta, poder y arquitectura: aproximaciones al barroco español*, Madrid, Akal, 1990, pp. 5-31, que ha sido la edición que nosotros hemos podido consultar.

³⁹ Bonet Correa vuelve a hacer hincapié en la mayor parte de estos componentes en su trabajo “Arquitecturas efímeras, ornatos y máscaras: el lugar y la teatralidad de la fiesta barroca”, en *TEATRO y fiesta en el Barroco...*, op. cit., pp. 41-70.

⁴⁰ ENCISO ALONSO-MUÑUMER, I., “La fiesta en la “Italia spagnola”, en *TEATRO y fiesta del Siglo de Oro...*, op. cit., p. 39.

política y social, aunque no suele mencionarse su importancia en el aspecto artístico-celebrativo⁴¹.

En torno a la fecha en que Bonet Correa publica su artículo empiezan a aparecer una serie de trabajos, tanto sobre la fiesta renacentista como sobre la fiesta barroca⁴², en los que comienza a reflejarse la nueva concepción del hecho festivo barroco, donde la importancia de los componentes literarios y visuales es fundamental y donde la simbología de los mismos es clave para entender no solo esa celebración determinada sino toda la cultura del momento. Estos estudios recogen las aportaciones de un nuevo método, el iconográfico-iconológico, que, a partir de los trabajos de Erwin Panofsky, va a desembocar en una riada de investigaciones sobre el simbolismo de las obras barrocas que llega hasta la actualidad. Aunque su número sea ya importante desde esta década, su número no dejará de crecer en años posteriores gracias al aporte fundamental del profesor Santiago Sebastián, como promotor de las nuevas investigaciones sobre el tema, y el círculo de investigadores que surgirá a su alrededor⁴³.

Llegados a este punto, merece la pena que nos detengamos un momento a analizar los logros de este periodo y reconozcamos el retraso de los investigadores del arte español respecto a sus colegas europeos: mientras que los trabajos de Erwin Panofsky comenzaron a publicarse en la década de 1920, no será hasta 1972, de la mano

⁴¹ Hay una seria deficiencia de estudios que recojan la importancia de los estamentos más bajos y marginales en la fiesta del periodo puesto que siempre se hace alusión a los poderes, aquellos que organizaban la fiesta, dejando a un lado a la inmensa mayoría de los asistentes a la misma, el pueblo receptor cuya disposición favorable a los mensajes dependía mucho de las circunstancias históricas del momento. Sobre como el pueblo empleaba los recursos tradicionales a su alcance para mejorar su nivel de vida: THOMPSON, E. P., *Tradicón, revuelta y consciencia de clase: estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial*, Barcelona, Crítica, 1979. En Vizcaya podemos distinguir los trabajos de José Carlos ENRÍQUEZ con trabajos como el ya citado "La fiesta y sus músicas en el Bilbao del setecientos. Propuestas históricas para el análisis en la cultura urbana de las sensibilidades sonoras"; *Costumbres festivas y diversiones populares burlescas: (Vizcaya, 1700-1833)*, Bilbao, Beitia, 1996; "Los sonidos de la tierra: los rituales de campana y las prácticas comunicativas vascas de devoción y creencia en la Edad Moderna vasca", *Zainak*, n.º. 28, 2006; etc.

⁴² ABELLA RUBIO, J. J., "El tñmulo de Carlos V en Valladolid", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLIV, 1978, pp. 177-200; CHECA, F.; DÍEZ DEL CORRAL, R., "Arquitectura, iconología, y simbolismo político: la entrada de Margarita de Austria, mujer de Felipe III, en Milán", en *La SCENOGRAFIA barroca, Atti del XXIV Congreso Internazionale di Storia dell'arte, Bologna, 10-18 settembre, 1979*, Bologna, Clueb, 1982, pp. 73-83; MORENO CUADRO, F., "El mausoleo de la Duquesa de Uceda como templo de la virtud", *Traza y baza*, n.º. 7, 1978, pp. 119-124; PEDRAZA, P., "Las fiestas de la nobleza valenciana en el siglo XVII: un ejemplo característico (1662)", *Estudis*, n.º. 6, 1977, pp. 101-121; SANZ, M^a J., "Estudio iconográfico del tñmulo a Felipe II, levantado en la colegiata de la ciudad de Belmonte", *Revista de ideas estéticas*, n.º. 141, 1978, pp. 33-47... entre otros trabajos.

⁴³ Aparte de la tesis de Pilar Pedraza (PEDRAZA, P., *Barroco efímero en Valencia*, Valencia, Ayuntamiento, 1982), caben destacar las investigaciones sobre la fiesta barroca que auspició el profesor Santiago Sebastián como HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., *Simbolismo y arte efímero en las celebraciones públicas de la diócesis de Orihuela en los siglos XVII y XVIII*, tesis de 1988, o MORENO CUADRO, F., *Arquitectura efímera del siglo XVII español*, tesis de 1983, e incluso la organización de un Curso de Arte Efímero Hispanoamericano patrocinado por la Universidad Menéndez Pelayo en 1983.

de Enrique Lafuente Ferrari, que salga a la luz en España la primera traducción de sus obras⁴⁴.

Como se ve, es a partir de los años setenta cuando llegan a España los trabajos de autores extranjeros que, como ya vimos al hablar de Maravall, trataron la importancia de la ideología y el arte barroco español dentro de la formación de la propia cultura barroca mucho antes de que los españoles se planteasen siquiera semejantes temas. La importancia de autores tan renombrados como Francastel (y con él la escuela de los Annales) se nos revela de esta forma clave no solo para entender los avances de los estudios sobre el arte barroco español (recordemos que ya citamos a Francastel al hablar del avance de los estudios sobre la fiesta dentro del ámbito artístico, en toda Europa, en la década de 1960), sino, también, para comprender los pasos que nos conducen al reconocimiento de la fiesta barroca como unión de experiencias sensibles (podríamos trazar sin demasiadas complicaciones una línea que une a Francastel con Maravall, a este con Bonet Correa y Pilar Pedraza y a estos con la mayor parte de los estudiosos actuales sobre la fiesta barroca), experiencias que van del arte monumental al efímero y que justifican su estudio por parte de la historia del arte.

Como consecuencia de todo lo visto, será a partir de 1972 que empiecen a traducirse la obra de autores como Mâle, Schlosser, Warburg, etc., que tuvieron que ser leídos en sus idiomas originales por los estudiosos españoles anteriores a estas fechas, destacando en este aspecto la labor de Lafuente Ferrari que desde los años cuarenta estuvo promoviendo la traducción de las obras capitales de la historiografía artística mundial⁴⁵. Gracias a las aportaciones de estos investigadores surgirá una nueva forma de entender y estudiar el arte español de la época barroca (de la que nos beneficiamos todos hoy en día) que hará que se reconsideren los tópicos anteriores, permitiendo una nueva concepción sobre la fiesta barroca, haciéndola formar parte de las manifestaciones artísticas de una cultura que buscaba la manipulación de todos sus elementos aglutinantes mediante el dominio de los recursos sensibles, con un predominio de los visuales, que se manifestaban de forma casi afixante en ese momento transitorio y extraordinario que era la fiesta.

⁴⁴ PANOFISKY, E., *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1972. La edición de Lafuente Ferrari se basa en una inglesa de 1962, ya que la obra original (publicada casi cuarenta años antes) estaba agotada. En el año 2002 se publicó la 13ª reimpresión de esta obra en España.

⁴⁵ WEISBACH, W., *El Barroco: arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942. Introducción de E. Lafuente Ferrari.

Como culminación de este periodo de investigaciones presentamos una obra que, por su publicación, pertenece en realidad a la década siguiente pero que representa una cima de los logros conseguidos en estos años 70: nos referimos al libro de Pilar Pedraza “Barroco efímero en Valencia”⁴⁶. En esta magnífica obra se recogen todos los avances conseguidos hasta ese momento en lo que al estudio de la fiesta en su vertiente artística se refiere: importancia de las relaciones escritas, del simbolismo de las imágenes, trascendencia de la obra efímera, la relación directa con la cultura y la sociedad de la época, etc., dentro del marco de las fiestas barrocas valencianas, centrándose sobre todo en la fiesta de exaltación inmaculista de 1662. Es importante destacar esta obra puesto que es la primera que intenta proporcionar una visión conjunta del hecho festivo en un lugar geográfico determinado ya que hasta esas fechas los estudios sobre la fiesta se reducían a artículos que hablaban sobre celebraciones y obras efímeras puntuales.

Para nuestro estudio, sin embargo, nos interesa destacar una aportación de la autora en la que no se había hecho suficiente hincapié hasta ese momento: en la concepción del arte efímero como suma de la cultura de la época, como un compendio no solo arquitectura, pintura y escultura sino también de las ideas, modas, etc.:

“...todas las artes se ponían en juego para crear ámbitos y escenas artificiosas que sobrecogían el ánimo del espectador, deslumbrándole con un aparato y un fasto que le arrancaban temporalmente de la vida cotidiana, transportándole a un mundo donde todo era posible gracias a un poder y una riqueza quiméricas, pero de apariencia muy convincente”⁴⁷.

Esther Galindo, investigadora de la fiesta que ha trabajado en estos temas con Fernando Rodríguez de la Flor, siguiendo el camino de Pilar Pedraza ha llegado a calificar el estudio del arte efímero de ciencia “intrínsecamente multidisciplinar” en la cual “se interaccionan y se reflejan las modas, los gustos, la simbología, la ideología, este arte se estructura gracias al compendio de la arquitectura, pintura, escultura y poesía”⁴⁸.

La propia Pedraza incidirá en la defensa de este enfoque en el prólogo que realiza para la tesis de Víctor Cornelles, donde afirma:

“Des del nostre punt de vista, tota festa, especialment tota festa pública -que té la ciutat com a escenari i en la qual participen diferents estaments- és un

⁴⁶ Pilar Pedraza da como responsable de la elección del tema de su tesis al ya citado Santiago Sebastián, uno de los grandes investigadores sobre el arte español en el periodo barroco.

⁴⁷ PEDRAZA, P., *Barroco efímero...*, op. cit., p. 23.

⁴⁸ GALINDO BLASCO, E., “Las relaciones perpetúan y valoran la máscara real que celebró Barcelona en 1759 para festejar la llegada de Carlos III y su familia”, *Lecturas de Historia del Arte*, nº. 2, 1990, p. 441.

organisme complex que requereix ser estudiat amb un enfocament interdisciplinar”⁴⁹.

Es muy interesante para nosotros destacar los peligros sobre los que la investigadora nos advierte en caso de decantarnos por esta ruta de estudio:

“I aixó amb la grandesa i la miséria que comporta aquest tipus de plantejaments, en el sentit que els distints elements que la componen tenen llur pròpia dinàmica, llur tradició i llurs mecanismes de funcionament específics, la qual cosa dificulta un tractament rigorós del conjunt. Convé sempre jerarquitzar, i en aquest sentit els elements que l’investigador considera secundaris des del seu camp d’estudi poden tenir una importància Cabdal des d’altres punts de vista [...]”

Así pues Pedraza considera que lo prioritario en estos estudios interdisciplinarios de la fiesta es jerarquizar los componentes de la fiesta en razón de nuestros objetivos, buscando siempre el mayor rigor posible en la investigación pese a los riesgos inherentes a la misma pues, como concluye la investigadora:

“...convé de correr aqueix risc, perquè si alguna cosa de positiu tenen las llacunes és que es poden omplir amb el temps i amb les diverses aportacions de distintes fonts”

De esta forma, Pedraza pone las bases de un nuevo entendimiento del arte festivo donde todas las ciencias humanas pueden hallar una fuente de estudio y donde la Historia del arte puede afrontar una investigación completa de la misma partiendo de la transformación de los elementos festivos gracias a la simbología y la imagen.

1.3 Desarrollo de las investigaciones sobre la fiesta barroca en España a partir de 1980.

A partir de la década de 1980, los estudios sobre la fiesta barroca en España se disparan. Es en estas fechas cuando se comienza a notar la aportación italiana gracias a la obra de Fagiolo y Carandini, que viene a confirmar una tendencia de los estudios artísticos de la fiesta que ya se había manifestado en España en la década anterior: la importancia dada a la relación entre arte estable y arte permanente, resaltando la aportación que habían realizado los grandes artistas del momento. Esta vertiente temática va a ser estudiada gracias a obras de enorme importancia en el ámbito artístico español como el monumento del triunfo de San Fernando levantado en el trascoro de la

⁴⁹ MÍNGUEZ CORNELLES, V., *Art i arquitectura efímera a la València del segle XVIII*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, IVEI, 1990.

Catedral de Sevilla en 1671 [fig. 3], en la que intervinieron artistas de la talla de Pedro Roldán y Juan de Valdés Leal; la Galería de Reinos diseñada por Claudio Coello en 1679 para la recepción en Madrid de la reina Maria Luisa de Orleáns; el catafalco de la misma Maria Luisa de Orleáns levantado en el Real Monasterio de la Encarnación en Madrid en 1689 y que fue ideado por el joven José Benito de Churriguera (el cual fue pieza clave durante años para hacer avanzar el estudio artístico de las arquitecturas efímeras a principios del siglo XX); etc.

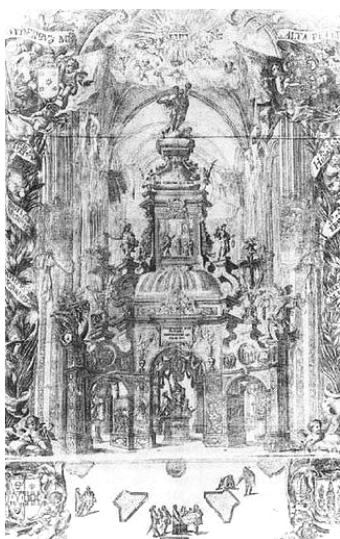


Fig. 3 VALDÉS LEAL, J.: *Triunfo de San Fernando en el trascoro de la Catedral de Sevilla (1671)*.

Estas grandes obras, con sus grandes artistas, van a condicionar la visión de buena parte de los historiadores de esta década haciendo que la importancia de las celebraciones sea medida en base a la literatura y los restos materiales emanados del propio acontecer festivo (los escasos restos de carros, andas, etc., pero, sobre todo, pinturas y grabados), dejando a un lado la transformación del entorno urbano, sujeto pasivo también de la fiesta, y abandonando en gran parte los intentos de reconstrucción global del espacio festivo. Este abandono ha dado lugar a investigaciones que, en base a los estudios de grandes “máquinas”, emblemas y grabados, se han convertido en escaparate de otras ciencias dejando relegado el aspecto artístico y convirtiéndolo en soporte de explicaciones ajenas al mundo del arte.

Pese a todo, es de destacar la, llamémosla así, “escuela valenciana” que, a partir del estudio pionero de Pilar Pedraza y el concienzudo trabajo de Víctor Mínguez Cornelles en la Universitat Jaume I, ha hecho progresar el estudio de la fiesta barroca en la vertiente hispana mediterránea en su concepción multidisciplinar, siendo una muestra

reciente de sus resultados el proyecto “Triunfos barrocos”, donde se intentan recopilar todas las imágenes de la fiesta barroca en los territorios de la monarquía hispánica⁵⁰.

Aunque es meritoria esta labor difundida desde el entorno mediterráneo (y aquí debemos incluir también numerosos trabajos de la zona levantina y andaluza), se ha creado tal confusión en los estudios sobre la fiesta barroca que los trabajos artísticos sobre la misma acaban por ser relegados en múltiples ocasiones a las secciones de folclore, etnología o sociedad.

1.3.1 Influencia de otras ciencias: sociología, psicología, folclore, etc.

Es muy difícil desentrañar hasta que punto los estudios artísticos de la fiesta barroca pueden desligarse de las investigaciones hechas sobre el mismo tema por otras ciencias humanísticas como puedan ser la psicología, la etnología, la semiología, la sociología, el folclore, etc., ya que en el propio redescubrimiento de la temática festiva a partir finales de los años sesenta, se hallan todas ellas. Algunos autores⁵¹ han llegado a hablar del peligro que supone este interés despertado por los estudios sobre la fiesta al que no dudan de calificar de “moda” y que aprecian como parte del desarrollo de los trabajos sobre las mentalidades y la cultura.

Una de las especialistas del tema en Sudamérica, Isabel Cruz de Amenábar, llega a decir que

“en una comunidad de intereses entre diversas disciplinas, el historiador se sitúa para estudiar la fiesta tradicional junto al filósofo, al antropólogo, al etnólogo, al folclorista, al especialista en liturgia, al sociólogo, al siquiatra”⁵².

Ya esta autora nos recordaba en el primer capítulo de su obra, siguiendo a Fernand Braudel, que

“la historia es una ciencia global, una ciencia madre, que puede recoger los múltiples aportes de las ciencias de ella derivadas, o que le son complementarias, para ahondar, valorizar y ennoblecer su comprensión del

⁵⁰ El primer volumen publicado esta dedicado, como no podía ser de otra forma, al reino de Valencia: GONZÁLEZ TORNEL, P., MÍNGUEZ CORNELLES, V., RODRÍGUEZ MOYA, I., *La fiesta barroca el Reino de Valencia (1599-1802). Triunfos barrocos*, Castellón, Universitat Jaume I, 2010, vol. I.

⁵¹ REY CASTELAO, O., “Historia e imaginación: la fiesta ficticia”, en NÚÑEZ RODRÍGUEZ [ed.], *El rostro y el discurso de la fiesta*, Santiago de Compostela, Universidad, 1994, pp. 185-186.

⁵² CRUZ DE AMENÁBAR, I., *La fiesta: metamorfosis de lo cotidiano*, Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 1995, p. 26. Este libro forma parte de una trilogía (*El traje: transformaciones de una segunda piel; La muerte: transfiguración de la vida*) en que se recoge el estudio de fiestas, trajes y rituales funerarios en Chile de 1650 a 1820.

hombre a través del tiempo. Porque su labor no es solo registrar el pasado, sino intentar comprenderlo en su sentido originario”⁵³.

Las hermosas palabras de la autora chilena no deben, sin embargo, hacernos olvidar que cuando se emprende un estudio desde una óptica histórica determinada es ésta la que debe fijar el tipo de trabajo a realizar y el tipo de conclusiones a obtener, aunque siempre nos auxiliemos de otras ciencias. Pese a todo es difícil evitar, más todavía en los estudios sobre la fiesta barroca, caer en conclusiones de tipo social o cultural ya que las celebraciones del Barroco constituyen una de las cimas no solo de la fiesta, sino de la propia cultura del momento, donde el sentido lúdico de la misma llega a su cumbre gracias

“a una precisa conciencia de la capacidad de metamorfosis del hombre y un pleno dominio de las artes de la representación”⁵⁴.

Hemos aludido, además, cuando hablábamos de la obra de Maravall, de la característica de esta cultura como objeto de la manipulación del poder siendo la fiesta el momento privilegiado para lograr la admiración de las masas que soportan los efectos desastrosos de una política que hunde el Reino en una terrible penuria económica. Siendo evidente que el origen mismo de la fiesta responde a intereses políticos y sociales, es imposible que estos no aparezcan en los trabajos artísticos sobre la misma. La cuestión que deberíamos plantearnos es hasta que punto es recomendable que estas especialidades dominen en los estudios de arte.

1.3.2 La emblemática y el arte efímero como base de la reconstrucción artística

Uno de los elementos pertenecientes a la fiesta barroca que más ha influido en el desarrollo de los estudios con una fuerte carga social y psicológica es el emblema debido a su propia condición de imagen simbólica a la que se unía un lema entendible para la gente culta del periodo⁵⁵. Estos emblemas eran reflejo no solo de la mentalidad

⁵³ CRUZ DE AMENÁBAR, I., op. cit., p. 17.

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 20.

⁵⁵ Estudios que toman como base los emblemas festivos son BELDA NAVARRO, C., “Los jeroglíficos de las exequias reales del siglo XVII: las justas poéticas de Murcia”, *Lecturas de Historia del arte*, nº. 2, 1990, pp. 134-143; GALINDO BLASCO, E., “La escritura y la imagen en las exequias de Carlos II en la Catedral de Barcelona: una lectura del túmulo y de las poesías, caligramas y jeroglíficos”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, T. IV, nº. 7, 1991, pp. 273-283; MÍNGUEZ CORNELLES, V. M., “Reflexiones sobre emblemática festiva: jeroglíficos valencianos por la beatificación de Tomás de Villanueva en 1619”, *Lecturas de Historia del arte*, nº. 2, 1990, pp. 331-338; MORENO CUADRO, F., “Aproximaciones a la

del momento sino que también aspiraban a plasmar los ideales de la sociedad y del poder que los inspiraban. En la fiesta, estos emblemas llegaban al pueblo a través de los jeroglíficos y empresas que decoraban carros, altares y otras arquitecturas efímeras algunos de los cuales se han conservado gracias a los grabados y otros nos son conocidos mediante las descripciones festivas. A través del análisis iconográfico e iconológico de estas obras, los investigadores intentan proporcionarnos un reflejo no solo de las fiestas en que estas obras artístico-literarias alcanzaban su verdadera importancia sino de la sociedad que las inspiraba y las utilizaba de forma generalizada para difundir ideas y principios propios de las clases dominantes. Pero, en tanto que estas piezas poseían un lugar propio predeterminado dentro de una multitud de componentes que se desperdigaban por todo el espacio de la fiesta, constituyen un elemento válido para explicarnos la mentalidad de la época, e incluso la visión que de sí misma tenía la sociedad, pero no bastan por sí solas para proporcionarnos una imagen globalizadora de las manifestaciones artísticas de la fiesta barroca.

De igual forma, tampoco una reconstrucción de los eventos festivos puede hacerse tan solo con la base de la arquitectura efímera por mucho que esta sea determinante en la reconstrucción de la parte artística de la misma. La inmensa mayoría de los estudios sobre la fiesta barroca que aspiran a proporcionarnos una percepción artística de la misma se basan en estas construcciones, pero el mismo concepto de “arquitectura efímera” las lastra en multitud de ocasiones. Al centrarse en el arte de tramoya y oropel levantado para la fiesta, al igual que les ocurría a los propios contemporáneos, pocas veces perciben la transformación del entorno cotidiano en que ésta se realiza. No se percibe la transformación radical de los elementos urbanos permanentes ni como los más pequeños componentes logran esa mutación. Se cita, es cierto, sobre todo de forma superficial, los elementos más “etéreos” de la fiesta como puedan ser la música, las flores, las comidas... pero nunca toman verdadera entidad en estas investigaciones.

La arquitectura efímera, como conjunto de experiencias artísticas, nos revela un tipo de estudio bastante meritorio. Bien es cierto que la investigación de las obras

influencia de Piero Valeriano en el Barroco Efímero”, *Lecturas de Historia del arte*, nº. 2, 1990, pp. 323-331; o los trabajos recogidos en actas de seminarios, simposios, etc., como *LITERATURA emblemática hispánica: actas del I simposio internacional*, A Coruña, Universidade, Servicio de Publicaciones, 1996; *ACTAS de I simposio internacional de emblemática, Teruel 1 y 2 de octubre de 1991*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1991 y las actas de los simposios subsiguientes como, por ejemplo, *Del LIBRO de emblemas a la ciudad simbólica: actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, Castelló, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2000, etc.

efímeras se puede afrontar desde un punto de vista iconográfico e iconológico en tanto que las grandes “máquinas”, donde se hacen alardes arquitectónicos, escultóricos e incluso pictóricos (recordemos que monumentos y túmulos se cubrían de pinturas, cartelas y papeles con jeroglíficos o empresas) tienen un sentido propio y unas formas determinadas por el gusto imperante y la tradición heredada. Sin embargo, en tanto que obras en las que intervienen varias vertientes artísticas, desde la literatura (emblemas) a la pintura (cuadros, policromía) o, incluso, la música, el estudio de las arquitecturas efímeras nos ofrece una visión mucho más completa de la fiesta de lo que podría proporcionarnos solamente la investigación de los jeroglíficos festivos⁵⁶. Así, más allá de las conclusiones filosóficas, morales o sociológicas que nos pueden proporcionar las empresas, la arquitectura efímera nos proporciona las claves para afrontar el estudio de la fiesta barroca como acto cumbre de una cultura que se sirvió de la imagen, es decir, del arte, para dar una imagen de si misma que jamás podría alcanzar en la realidad.

Es en este punto cuando las aportaciones de la Historia del arte se revelan fundamentales para conseguir la total comprensión del fenómeno festivo del Barroco pues tan solo desde el arte se pueden sacar conclusiones válidas en el resto de las ciencias y no al revés pues es en el arte donde residen todas las fuentes, todas las explicaciones sociales, psicológicas, etc., para obtener esa visión globalizadora de la fiesta barroca donde la imagen es base y finalidad de todos los elementos y todos los actos.

Este es el planteamiento que ya recogíamos al hablar de la obra de Pilar Pedraza y que, pese al tiempo transcurrido desde la aparición de su libro sobre la fiesta barroca en Valencia, aún sigue siendo válido. Gran parte de los investigadores, en vez de llevarlo hasta sus últimas consecuencias, prefieren quedarse tan solo con una visión parcial de la misma despreciando elementos efímeros de menor relevancia, abundando en reflexiones sociológicas, y relegando la propia imagen de la fiesta a un segundo plano, es decir, renunciando a la reconstrucción de la fiesta para centrarse tan solo en el aparato artístico de mayor importancia que esta genera, sin apreciar que la fiesta todo lo

⁵⁶ El propio Maravall nos hablaba ya de la importancia de las arquitecturas efímeras como receptores y difusores de la labor de propaganda que busca el poder barroco a través de la fiesta y que se consigue a través de la manipulación sus elementos visuales: “Producto, como los tan difundidos emblemas, de la colaboración de las artes plásticas a efectos de significación social, se levantan en las ciudades barrocas arcos triunfales, túmulos, altares, fuentes artificiales, para festejar o conmemorar un acontecimiento, para poner de relieve su importancia. Junto a la magnificencia de esos monumentos de una arquitectura provisional, sobre sus superficies, se dibujan jeroglíficos y otros géneros de pinturas de naturaleza similar”. MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco*, op. cit., p. 502.

transmuta gracias a la imagen, convirtiendo en arte lo que a la mañana siguiente solo será piedra, papel, telas y gentes.

1.3.3 El ideal de la investigación artística sobre la fiesta barroca: el estudio multidisciplinar

Si llegamos a la conclusión de que ninguno de los elementos de la fiesta barroca puede despreciarse desde el punto de vista artístico, ni siquiera el humano⁵⁷, es evidente que tampoco la Historia del arte puede arrinconar en el estudio de la fiesta ninguna ciencia humanística.

Pese a la fuerte carga social que el estudio de la fiesta barroca provoca⁵⁸, es evidente que la sociología es una de las primeras ciencias que el historiador del Arte debe de utilizar al hablar de estos eventos aunque, y esto es fundamental, sin caer en la tentación de hacer historia social. Mínguez Cornelles, en su tesis doctoral, habla de cómo se debe adoptar el método básico de la historia de la cultura (interpretar globalmente una sociedad) para estudiar de forma adecuada el fenómeno totalizador de la fiesta barroca⁵⁹, pero el autor no habla en ningún momento de hacer historia de la cultura. El estudio artístico de la fiesta barroca es otra cosa. Como dice en otro momento este investigador, es el estudio de un fenómeno que es la máxima expresión del concepto del “arte total”⁶⁰.

Hay otras muchas ciencias que se pueden utilizar en el estudio de la fiesta barroca como la psicología (hay un fuerte contenido emocional en la fiesta del Barroco

⁵⁷ El valor real del elemento humano de la fiesta era ya planteado por Silvia Carandini en el capítulo “El público: protagonistas y espectadores en la fiesta. El pueblo romano”, en la obra conjunta hecha con Fagiolo, concluyendo que no se podía distinguir hasta que punto tales categorías se podían considerar fijas. Esta aportación, de carácter social, es desarrollada mucho más ampliamente en el estudio de J. M. Díez Borque, “Relaciones de teatro y fiesta en el barroco español”, donde, gracias a las comparaciones con el teatro barroco, los asistentes a las fiestas alcanzan su significación jerárquica preestablecida, determinándose su condición de actores o espectadores, hablándose de la importancia de las vestimentas, olores y otros elementos que aportaban aunque el autor no indague en ningún momento en la posible relevancia artística de los mismos.

⁵⁸ Recordemos que el mismo Antonio Bonet Correa no dudaba en dar un fuerte carácter social a su estudio sobre las relaciones festivas (“La fiesta barroca como práctica del poder”), para destacar la verdadera importancia de las mismas no solo como fuente de reconstrucción de la obra efímera festiva sino de las propias celebraciones en su totalidad, aunque luego haya habido trabajos en los que esta significación social de la fiesta ha predominado sobre las características artísticas: RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F.; GALINDO BLASCO, E., *Política y fiesta en el Barroco: 1652: Descripción, Oración y relación de fiestas en Salamanca con motivo de la conquista de Barcelona*, Salamanca, Universidad, 1994; LEÓN, A., *Iconografía y fiesta durante el Lustró Real: 1729-1733*, Sevilla, Diputación, 1990; etc.

⁵⁹ MÍNGUEZ CORNELLES, V., *Art i arquitectura efímera...*, op. cit., p. 16.

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 15.

sobre todo en actos como los sermones cuya oratoria se utilizaba para conmover a los fieles), el folclore (no olvidemos que todas estas festividades tienen una aportación popular imposible de cuantificar puesto que la literatura del momento no le da ninguna importancia), etc., aunque sean difíciles de documentar en los escritos de la época. La cuestión está en que todas estas ciencias deben servir para lograr una visión artística de la fiesta y no, por el contrario, conseguir que la reconstrucción artística solo sea la excusa para plantear un estudio de tipo etnológico, antropológico o de cualquier otra rama de estas ciencias.

Desde los últimos años de la década de 1990 se asiste a una cierta repetición de los esquemas que se utilizan para el estudio de las fiestas realizadas en el marco de determinadas ciudades, provincias o comunidades autónomas, sin que se aporte a la investigación de las mismas más que la demostración de unas características que ya son admitidas como ciertas. Así, es verdad, se rellena el mapa de las manifestaciones de la fiesta barroca en España, que aún está bastante incompleto, pero no surgen nuevas líneas de investigación. Una muestra de este tipo de trabajos, en su mejor versión, lo encontramos, por ejemplo, en la tesis de Beatriz Lores Mestre⁶¹ que tiene al Castellón del setecientos como objeto de estudio. Es una buena defensa de como las características ya conocidas de la fiesta barroca se plasman en este territorio pero no se aportan nuevas líneas a este terreno de investigación. El trabajo de Mestre sigue el esquema de estudio de las fiestas de raíz religiosa, distinguidas de las de origen real, para luego volver a demostrarnos lo que es cada tipo de fiesta, exhibiendo los determinados ejemplos locales que patentizan su existencia en la zona sin que, desgraciadamente, las conclusiones introduzcan algo novedoso en el ámbito de las investigaciones festivo-artísticas.

El verdadero “boom” de este tipo de trabajos, conteniendo los tratamientos más interesantes, se dieron en la primera mitad de la década de 1990⁶²; desde entonces su

⁶¹ LORES MESTRE, B., *Fiesta y arte efímero en el Castellón del setecientos: celebraciones extraordinarias promovidas por la Corona y la Iglesia*, [Castelló de la Plana], Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999.

⁶² En los trabajos de este periodo se comenzó ya a dar la tendencia localista que aplicaba las reglas generales ya conocidas a lugares determinados como se ve en los trabajos para Extremadura de LOZANO BARTOLOZZI, M^a del M.: *Fiestas y arte efímero en Badajoz en el siglo XVIII: los viajes reales organizados para intercambio de las princesas María Ana Victoria de Austria y María de Braganza...* Cáceres, Universidad de Extremadura, 1991; para León, VIFORCOS MARINAS, M^a I.: *La ciudad de León en el siglo XVII: la fiesta barroca y su instrumentalización ideológica* [Microforma], León, Universidad, 1991, o CAMPOS SÁNCHEZ BORDONA, M^a D.: *Honras fúnebres reales en el León del Antiguo Régimen*. León, Universidad, 1995; etc. También han surgido trabajos interesantes en el ámbito andaluz con los estudios de ESCALERA PÉREZ, R.: *La imagen de la sociedad barroca andaluza:*

aparición se ha ido ralentizando. Con la llegada del nuevo siglo, como ya hemos dicho, se han empezado a repetir los esquemas metodológicos sobre las fiestas (la división en fiestas de origen real y origen religioso, en fiestas luctuosas y fiestas de celebración), sus patronos (distinguiendo entre patronos civiles y eclesiásticos) y los elementos artísticos (procesiones, máscaras y mojjingangas, carros y carrozas, luminarias y fuegos, toros y combates, teatro, danza, música, arquitectura efímera y jeroglíficos)⁶³.

Por último, en años recientes, abundan claramente los catálogos de exposiciones, cuyos artículos aportan pocas cosas nuevas⁶⁴ (aunque, eso sí, tienen la virtud de hacer llegar al gran público la maravilla y grandilocuencia de la fiesta barroca) y, en menor grado, las investigaciones sobre determinadas fiestas ligadas, por lo general, a los actos de la realeza⁶⁵, que vuelven a repetir las características ya conocidas de la fiesta barroca.

Creemos que el estudio de las manifestaciones efímeras de la fiesta y la influencia del propio hecho festivo sobre el mapa urbano cotidiano tienen muchas más posibilidades de estudio que las propuestas por de un trabajo avanzado en su momento pero que, tras dos décadas, debiera haber sido, si no superado, al menos si ampliado en escritos posteriores.

Ha habido y hay, no lo podemos negar, aportaciones muy interesantes y decisivas en aspectos determinados de la fiesta⁶⁶ e incluso algún intento de definición

estudio simbólico de las decoraciones efímeras en la fiesta altoandaluza: siglos XVII y XVIII, Málaga, Universidad, Junta de Andalucía, 1994, o CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, M^a J., *Fiesta y arquitectura efímera en la Granada del siglo XVIII*, Granada, Universidad, 1995.

⁶³ Falta en la lista, elaborada por Reyes Escalera, el espacio público, que no suele ser tratado en este tipo de trabajos. ESCALERA PÉREZ, R., op. cit.

⁶⁴ Un ejemplo estaría en las exposiciones coordinadas por Díez Borque, DÍEZ BORQUE, J. M^a; RUDOLF, K. F. [eds.], *Barroco español y austríaco: fiesta y teatro en la corte de los Hasburgo y los Austrias: Museo Municipal de Madrid, abril-junio 1994*, Madrid, Museo Municipal, 1994; la ya nombrada *TEATRO y fiesta del Siglo de Oro...*, op. cit., aparecida en 2003 o la más reciente CAMACHO MARTÍNEZ, R.; ESCALERA PÉREZ, R. [coord.], *Fiesta y simulacro: Palacio Episcopal de Málaga, 19 de septiembre-30 de diciembre 2007: [exposición]*, [textos Rosario Camacho Martínez...et al.], Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007.

⁶⁵ GARCÍA SÁNCHEZ, L., *Arte, fiesta y manifestaciones efímeras: la visita a Barcelona de Carlos IV en 1802*, [microforma], Barcelona, Universidad, 1999; ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, T., *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans: arte y fiesta en el Madrid de Carlos II*, [Aranjuez], Doce Calles, 2000; etc.

⁶⁶ Por ejemplo, podemos destacar el gran avance que se ha hecho en el estudio de la fiesta luctuosa desde los años 90, al que ha contribuido la existencia de grandes "máquinas" funerarias. Destaca primero la figura de María Adelaida Allo Manero. Sus artículos comienzan con la década de 1980 aunque la publicación de su tesis, realizada en 1981, *Exequias de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica* [microfichas], Zaragoza, Universidad, 1992, es bastante más tardía. A estos estudios luego se sumaría Victoria Soto Caba con su libro *Los catafalcos reales del barroco español: un estudio de arquitectura efímera* (editado antes que el de Allo Manero), aportando un verdadero corpus para el estudio de este tipo de arquitecturas que son integradas de forma natural en el ritual festivo de las honras

del arte efímero festivo del Barroco⁶⁷, pero, lamentablemente, aún sigue sin existir un trabajo que intente aunar las experiencias festivas del periodo en España y menos aún que pretenda catalogar los tipos de manifestaciones efímeras más comunes en este tipo de celebraciones. Tampoco se ha tratado aún de forma eficaz la relación que existe entre el marco “permanente” civil y religioso (los espacios urbanos cotidianos) y la transformación artístico-festiva, analizando el sentido de esa transformación y los elementos que se utilizan para conseguirla. Falta, porque negarlo, un trabajo que proporcione una metodología definida para este tipo de estudios en el terreno artístico, dando las claves de los elementos de la fiesta y de cómo deben ser analizados en base a su relevancia artístico-festiva ya que en otros aspectos como los tantas veces repetidos de la sociología, folclore, etc., las categorías parecen estar bastante claras.

Sin que podamos aspirar a dar soluciones magistrales, que tampoco creemos estar aún capacitados para proporcionar, debemos recordar de nuevo que el verdadero camino para la investigación de la fiesta barroca desde el terreno de la Historia del arte pasa por la creación de esos trabajos de tipo unificador, puesto que la investigación sobre empresas y arquitectura efímera está lo suficientemente desarrollada como para poder empezar a sacar conclusiones generales sobre las festividades de la época, habiéndose comenzado la investigación en otros aspectos menos estudiados como la música festiva⁶⁸.

Aunque nos es manifiesto que a partir de los años 80 se inician los estudios sobre arquitectura efímera de carácter local, de poblaciones alejadas de la corte, también sería necesario que, dentro de la propia Historia del arte, se comenzasen a plantear otro tipo de investigaciones para los lugares aún más alejados de los centros de poder (también más desfavorecidos por los investigadores) donde las manifestaciones efímeras fueron mucho menos importantes, aun poseyendo el mismo sentido ideológico,

reales. Han sido las primeras obras compilatorias, fruto de tesis doctorales, con una medida metodológica y abundantes aportaciones, no solo para la obra efímera fúnebre de las exequias de los Austrias.

⁶⁷ SOTO CABA, V., *El barroco efímero*, op. cit.

⁶⁸ El tema de la música y la danza dentro de la fiesta barroca es un tema que aún carece de una monografía adecuada en el ámbito español por lo cual solo podemos citar algunos artículos (VIRGILI BLANQUET, M^a A., “Danza y teatro en la celebración de la fiesta del Corpus Christi”, *Cuadernos de Arte Granadino*, n.º. 26, 1995, pp. 15-26) y, en el ámbito del País Vasco, algunas aportaciones como la ya nombrada de ENRÍQUEZ, J. C., “La fiesta y sus músicas...”, op. cit., o los trabajos de Carmen Rodríguez Suso, gran especialista de la música vasca en la época moderna, sobre los txistularis de la fiestas: RODRÍGUEZ SUSO, C., *Los txistularis en la villa de Bilbao*, Bilbao, BBK, 1999.

y donde la transformación festiva se logra con medios propios y, a veces, peculiares dentro de las celebraciones barrocas⁶⁹.

El empleo de las diversas ciencias puede ayudarnos a conseguir esta visión más completa de las festividades barrocas ya que elementos que para la historia del arte parecerían, en principio, marginales alcanzan su verdadera importancia, histórica y artística, al calor de un nuevo análisis. Nos gustaría poner un ejemplo ya que, hasta ahora, nos movemos en el campo de la teórica: analicemos así las flores en la fiesta barroca.

El elemento floral es algo imprescindible en las festividades barrocas. En realidad, cualquier tipo de celebración, desde los albores de la historia humana, conlleva algún tipo de adorno floral pues las flores tienen un simbolismo propio y una imagen que refleja sentimientos del propio ser humano. Así las flores se humanizan y simbolizan pureza (lirio o azucena), pasión (rosa roja), luto (dalias), etc. En una época como la barroca, donde la imagen es símbolo, las flores que se colocan en los diferentes ámbitos adquieren también un significado trascendente aunque su duración sea efímera, como gran parte de los componentes de la misma fiesta. La elección de las flores nos revela de inmediato a que tipo de festividad asistimos y ellas mismas de por sí, cuando no existen otro tipo de elementos, crean un espacio diferenciado, con sus propias características. Así, en una pequeña localidad de la Tierra Llana vizcaína donde deba celebrarse la llegada al trono del nuevo soberano por mandato del Señorío, se creará un espacio de alegría en la iglesia parroquial solo con algunos objetos de plata y la aparición de las flores que no solo aportan significación visual sino que también nos proporcionan el goce sensorial del olor.

Aunque trataremos del tema más adelante no queríamos dejar pasar la ocasión de demostrar que el estudio de la fiesta, tan solo desde el punto de vista artístico, puede beneficiarse de ciencias tan dispares como la botánica, la sociología o el folclore para el análisis de un elemento efímero, en principio tan simple, como la flor. Y es que debemos entender que en la fiesta, pese a su concepción efímera, todos los componentes son trascendentes, todos tienen un significado profundo dentro del entramado festivo

⁶⁹ Aunque sigue siendo común repetir los esquemas dados para las celebraciones mayores, tomando el modelo cortesano madrileño, para acabar concluyendo que en las periferias se celebraba un modelo "provinciano" a escala del original madrileño. MARURI VILLANUEVA, R., "Una contribución al análisis de la fiesta barroca en la periferia: la celebración en Santander del nacimiento de Luis I (1707)", en *HOMENAJE a Antonio de Béthencourt Massieu*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995, vol. 2, pp. 436-462.

que la historia del arte puede y debe desentrañar para lograr esa visión de la fiesta que solo esta ciencia puede proporcionar.

1.4 Estado de la cuestión del tema festivo barroco en Vizcaya y el resto del País Vasco

Una vez realizado el análisis de la situación de las investigaciones histórico-artísticas de la fiesta en el estado español, debemos afrontar el estudio de la misma en el ámbito del País Vasco lo cual nos depara una conclusión desoladora: aquí todo está por hacer.

Existen varias circunstancias que han lastrado el estudio de la fiesta barroca en el ámbito vasco. En primer lugar está su condición de periferia: si se realizase una valoración de las fiestas realizadas en el ámbito de la corona española durante los siglos XVII y XVIII, el País Vasco quedaría muy a la zaga de los puestos de cabeza. Sin duda el puesto de honor en semejante lista correspondería a Andalucía que, por testimonios conservados (tanto literarios como gráficos o materiales) y cantidad de eventos realizados, es el mejor territorio de la Península para estudiar este tipo de celebraciones.

El País Vasco está en clara inferioridad respecto a la cantidad de fiestas realizadas durante la época barroca, no en lo que se refiere a las fiestas del calendario litúrgico (pues estas se realizaban de forma rigurosa cuando la Iglesia lo estipulaba) sino en lo que se debe a festividades extraordinarias que, en gran parte, nacían de las actividades de la casa real. En este sentido Gipúzcoa será la más favorecida de las tres provincias pues a través de ella, debido a su condición fronteriza, se dará un continuo trasiego de personas reales a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Incluso Álava gozará de algún tránsito real. El caso de Vizcaya es expresivo: en el intervalo que va desde el siglo XV, en que los Reyes Católicos vinieron a jurar los fueros vascos, hasta el año 1828 en que Fernando VII y su mujer Isabel de Braganza realizaron una gira por las grandes villas vizcaínas, los miembros de la corona española jamás pisaron suelo vizcaíno.

Ante este panorama debiera ser la provincia guipuzcoana la que hubiese impulsado los estudios sobre la fiesta barroca ya que también esta provincia fue el objeto de estudio de variados viajeros que pasaron por su territorio, desde el “noble

francés” que recoge Caro Baroja en 1660⁷⁰ hasta el mismísimo Humbolt en 1801⁷¹, que describen rituales, danzas, ornamentos, etc. Increíblemente, pese al intercambio de princesas en 1615 en la Isla de los Faisanes, el tránsito para la boda de Maria Teresa de Austria en 1660 o la llegada por la frontera del futuro Felipe V, apenas existen monografías en Gipúzcoa que hayan recogido estos eventos, no ya desde la perspectiva de la Historia del arte, sino tan solo de la Historia. Los únicos trabajos que hemos encontrado sobre este tema pertenecen a Adrián de Loyarte que con sus obras “Viaje del Rey Felipe V por Guipúzcoa” y “Felipe III y Felipe IV en San Sebastián”⁷², parece haber sido el pionero y solitario representante del interés histórico por la fiesta generada a raíz de los tránsitos reales⁷³.

Por otra parte, no debemos pensar que la investigación en las otras dos provincias vascongadas es mucho mejor. Araba, que cuenta con varios artículos actuales sobre entradas y honras a personas reales⁷⁴, pues fue bastante favorecida en este aspecto con el tránsito de varios reyes (Felipe III y Felipe IV) y algunas princesas, tampoco tiene, de momento, ninguna monografía de la que podamos hablar en el ámbito de la fiesta barroca. Y en Vizcaya el panorama es desolador puesto que no solo se carece de monografías sobre estos temas sino que casi se carece por completo de artículos⁷⁵.

En general, estos pocos artículos siguen la tónica general difundida por todo el estado español en los que se eligen momentos de celebración significantes (entradas de

⁷⁰ CARO BAROJA, J., *El estío festivo*, op. cit., pp. 86-87. El viajero es Monsieur de Montreuil.

⁷¹ HUMBOLT, W. F. von, *Los vascos: apuntes sobre un viaje por el País Vasco en la primavera del año 1801*, San Sebastián, Auñamendi, 1975.

⁷² LOYARTE, A., *Viaje del rey Felipe V por Guipúzcoa*, San Sebastián, Tipografía de Martín y Mena, 1927; *Felipe III y Felipe IV en San Sebastián*, San Sebastián, 1949.

⁷³ A finales del siglo XIX y comienzos del XX, sin embargo, se generó un cierto interés entre los estudiosos en torno a estos viajes reales, debido seguramente al nacionalismo que recordaba a la monarquía su compromiso con los fueros vascos. Así, de 1882 a 1915, aparecerán varios artículos en las revistas *Euskal Erria*, *Euskalerraren Alde* e incluso en la *Revista Internacional de Estudios Vascos*, sobre las estancias y tránsitos reales por Gipuzkoa en la época moderna: CAMINO ORELLA, J. A. de, “Curiosidades históricas. Visita de Felipe III a San Sebastián en 1615”, *E.E.*, T. 8 (primer semestre), 1883, pp. 337-340; URQUIJO IBARRA, J. de, “Felipe V en Guipúzcoa”, *R.I.E.V.*, T. 4, 1910, pp. 129-136; MÚGICA ZUFIRÍA, S., “Los viajes reales de antaño. Un viaje de Felipe V en 1701”, *E. A.*, año 1, nº. 12, 1911, pp. 356-362; etc.

⁷⁴ CENDOYA ECHANIZ, I., “Fiesta pública y arte barroco vitoriano: el recibimiento de la princesa de Beaujolais en 1723”, *Kultura (Ciencias, Historia, Pensamiento)*, año 2, 2ª época, nº. 3, 1991, pp. 13-18; MARTÍN MIGUEL, M. A., “Algunas exequias reales en la Vitoria del siglo XVII”, *B.R.S.B.A.P.*, año XLVII, cuadernos 3-4, 1991, pp. 315-341; el trabajo citado de REGUERA ACEDO, I., “La ciudad se divierte...”, op. cit.; MARTÍN MIGUEL, M. A., “Crónica de gentes: 1598, funerales por el rey Felipe II en Vitoria: un ejemplo de arquitectura efímera”, *VG: Gaceta municipal de Vitoria-Gasteiz*, nº. 116 (24 de octubre), 1998, pp.20-21.

⁷⁵ MONTERO ESTEBAS, P. Mª, “La fiesta barroca en Bilbao: arte y devoción en las celebraciones acaecidas con motivo de la canonización de San Ignacio de Loyola”, *Ondare: Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, nº 12, 1994, pp. 209-234.

miembros de casas reales, exequias de príncipes y reyes o grandes momentos para determinadas órdenes religiosas) sobre los cuales se han hecho trabajos que no siempre han desembocado en conclusiones de tipo artístico aunque haya varios que nos llevan a ser optimistas en la continuidad de este tipo investigaciones dentro del territorio de la historia del arte, como los realizados por Cendoya y Montero. Estos trabajos se basan en el tipo de investigaciones llevadas hasta ahora en el resto de la Península y, dado que en el País Vasco queda mucho por realizar en este sentido, es de esperar que surjan en breve muchos más ya que aquí no se han comenzado a realizar este tipo de estudios hasta la última década del siglo pasado.

Es significativo que este tipo de investigaciones hayan surgido no desde el ámbito de los estudiosos locales sino desde el ámbito universitario (Cendoya, Reguera, Montero, etc.) aunque aún no haya aparecido una monografía de entidad desde este mismo ámbito. Al respecto es de destacar la labor que dentro de la universidad pública vasca esta realizando el departamento de historia moderna donde se preparan tesis sobre el tema festivo y desde donde ha surgido un gran interés por el tema desde la vertiente de la historia de las mentalidades y la historia social como lo demuestra el trabajo de José M^a. Imízcoz sobre la ciudad de Vitoria en la época moderna, que cuenta con la colaboración de Iñaki Reguera. Otra ruta, esta abiertamente crítica con la actual historiografía vasca contemporánea, es la emprendida por José Carlos Enríquez, estudioso de temas de raíz popular vinculados con la antropología y la historia de las mentalidades, con su libro “Costumbres festivas y diversiones populares burlescas: (Vizcaya, 1700-1833)” donde se aborda la fiesta popular de la época moderna desde la óptica de la manipulación del poder y el conflicto de clases dentro de la sociedad vasca.

De cualquier forma, no existe un interés similar en el departamento de historia del arte, lo cual es de lamentar, puesto que concurre un amplio abanico de posibilidades para afrontar el estudio de la fiesta desde el ámbito artístico, aunque tanto la realización de esta investigación como el lento goteo de trabajos que se realiza parece incitar al optimismo.

También en zonas adyacentes, como puedan ser Burgos o Navarra, se está despertando un creciente interés por la fiesta barroca desde el punto de vista artístico, formando parte incluso de tesis dedicadas a las artes “mayores”⁷⁶, que pueden estimular el desarrollo de las realizadas en el País Vasco.

⁷⁶ PAYO HERNANZ, R.-J., “Fiestas y solemnidades públicas en Burgos (1598-1833): el arte efímero y su significado simbólico”, *Boletín Museo e Instituto “Camón Aznar”*, LXIX, 1997, pp.181-208;

Hemos de pensar que, una vez que se ha abierto camino, nuevos artículos y, sobre todo, monografías empezarán a surgir en un territorio que, si bien estaba alejado de la corte y los lugares de mayor fasto de las festividades del Barroco, registró de forma regular las celebraciones emanadas desde la casa real y tuvo, así mismo, sus grandes celebraciones de origen político y religioso⁷⁷.

AZANZA LÓPEZ, J. J., “Fiesta y arquitectura en la Navarra Barroca”, en *ARQUITECTURA religiosa del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998; MELGOSA OTER, Ó., *Los burgaleses ante la enfermedad y la muerte de sus reyes: rogativas y honras fúnebres reales en la ciudad de Burgos en los siglos XVI y XVII* (tesis inédita defendida en 2005); ZAPARAÍN YÁÑEZ, M^a J., “Realidad e imagen: celebraciones festivas en el territorio burgalés: 1598-1759”, en *El ARTE del Barroco en el territorio burgalés*, Burgos, Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, 2010, pp. 329-379; etc.

⁷⁷ Citamos algunas festividades de Bilbao, como paradigma de villa vizcaína, aunque se disponen también documentos de fiestas barrocas en otras villas del Señorío. Puesto que nuestro trabajo se centra en la acción de los poderes públicos en la fiesta nombraremos festividades que tuvieron un marcado carácter municipal: recibimiento del alcalde de villa Luis Ortiz de Matienzo el 14-VI-1618; entrada y recibimiento del obispo de Calahorra-La Calzada Juan Piñeiro Osorio el 7-IX-1644; honras fúnebres por la reina Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV, los días 25 y 26 de Noviembre de 1644; patronazgo vizcaíno de San Ignacio de Loyola en 1682; exequias por la reina viuda Mariana de Austria los días 4 y 5 de julio de 1696... por nombrar solo las que más aparato artístico suscitaron en el siglo XVII.

2. Posicionamiento metodológico: la fiesta barroca como reconstrucción escénica de un mundo.

Una vez que hemos planteado el estado de las investigaciones sobre la fiesta barroca, tanto en España como en el propio País Vasco, y que hemos visto los avances que se han llevado a cabo en este tiempo, tanto en el terreno de la historia del arte como en el de el resto de ciencias históricas y humanísticas, debemos plantearnos que es lo que somos capaces de aportar a este campo y desde que perspectiva pretendemos hacerlo. Desde luego no vamos a revelar grandes sendas inexploradas sino que seguiremos un camino ya abierto en fechas anteriores y que, por circunstancias que pronto esclareceremos, no ha tenido eco entre los estudiosos de la historia del arte. Este camino parte del trazado urbano para morir entre los bastidores del teatro.

2.1 El concepto de escenografía en la fiesta barroca

Aunque en el momento estudiado el uso más popular de la palabra “escenografía” provenga del terreno teatral, nosotros debemos proporcionar una explicación clara de lo que entendemos por “escenografía festiva” cuando nos referimos a las fiestas del barroco español y de lo que la propia cultura del momento expresaba aunque no se recoja en ningún manual. Para llegar a la concepción barroca de este tipo de manifestación es necesario que empecemos por el principio y definamos lo que en nuestra propia época se entiende por escenografía y a que campos se aplica semejante concepto.

Una primera acepción de la palabra escenografía puede presentárnosla como el arte de reproducir los objetos en perspectiva⁷⁸. Esta breve descripción del arte escenográfico es desarrollado en una obra posterior como la Enciclopedia Italiana (traducción propia): “El término encuentra su justificación en el diseño en perspectiva de una arquitectura. Viene, en efecto, de la Antigüedad y del Renacimiento usado como sinónimo de perspectiva. De los tres elementos del diseño arquitectónico, ichonographia “planta”, orthographia “alzado”, scenographia “perspectiva”, el último significa para Vitruvio, muy probablemente por derivación de las teorías de la geometría y la arquitectura griega, diseño en perspectiva de un edificio, es decir, el modo de

⁷⁸ ENCICLOPEDIA universal ilustrada europeo-americana, Barcelona, Espasa-Calpe, [1916-1980], vol. 20, pp. 703 y ss.

representar el conjunto de un edificio no solo en el frente o en una cara, sino también en profundidad, usando el enlace de todos los elementos desde un punto de vista central”. Por el momento, y obviando la alusión a Vitruvio que precisa un comentario posterior más prolongado, estas citas solo nos proporcionan una visión de la escenografía dentro de la arquitectura definiéndola como la perspectiva arquitectónica de cualquier tipo, fingida o real, urbana o teatral.

La aportación más interesante, ya dentro del terreno de la enciclopedia del arte y en una fecha mucho más reciente, es la que nos da la *Enciclopedia del Arte Garzanti* definiendo la escenografía como la

“representación (realista ilusoria o simbólica) del ambiente en el que se simula una acción teatral. La escenografía se valió, y se vale aún, de múltiples medios (perspectivas, pinturas, mecanismos, luces, etc.) con intenciones y fines variables en relación con el lugar en el que se desarrolla el espectáculo (drama, melodrama, FIESTA, etc.) o el sector social que disfruta de él (aristocracia cortesana, público burgués, masas, populares, etc.”⁷⁹.

Vemos pues como hoy en día se concibe la escenografía como el elemento base a partir del cual generar un ambiente de tipo teatral⁸⁰. A este respecto la tradición histórica definía al escenógrafo como a un profesional que desempeñaba varios trabajos que tenían mayor o menor analogía con su arte y ocupándose de la organización de cabalgatas y la construcción de carros, la decoración e iluminación de fachadas, la construcción de arcos y decoración de las calles, arreglo de jardines, el alzado de tribunas y pabellones, etc.

Puesto que es evidente que hoy en día se concibe la escenografía no solo como el arte pictórico que se aplica a la creación de decorados teatrales sino como toda plasmación de un ambiente teatral, parece evidente que su aplicación a un evento como la fiesta no debiera ser difícil puesto que emana de una cultura donde la vida era concebida como representación y el mundo como un teatro.

Es difícil intentar abordar una definición de la escenografía en el Barroco sin resultar reiterativos. Ya hemos advertido que lo teatral define toda la cultura del periodo pues nos hallamos ante una sociedad de apariencias, inmersa en una terrible crisis que

⁷⁹ *ENCICLOPEDIA del Arte Garzanti*, Barcelona, Ediciones B, 1991, pp. 313-316.

⁸⁰ Los trabajos históricos sobre la escenografía en España se han sucedido desde la última década del siglo anterior aunque aún se necesitan manuales sobre el tema (MERINO PERAL, E., *El reino de la ilusión: breve historia y tipos de espectáculo, el arte efímero y los orígenes de la escenografía*, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 2006; PINEDO HERREO, C., *La ventana mágica: la escenografía teatral en Valencia durante la primera mitad del ochocientos*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2001) pues muchos de los estudios son actas de congresos y seminarios: *La ESCENOGRAFÍA del teatro barroco*, Salamanca, Universidad, 1989.

abarca casi todos los aspectos de la experiencia vital, que se refugia en resortes visuales que le aporten una visión de sí misma grandiosa e idealizada, que convenza a poderosos y humildes de la bondad de tal sociedad, para lograr evadirse de la realidad. Pero, más allá de los recursos empleados por el poder para asegurarse el control de la sociedad, existe una concepción teatral del mundo de los propios hombres y mujeres del Barroco debido al carácter transitorio de nuestro papel en la tierra, de la rotación en el reparto social, de la condición de apariencia de la vida en un mundo siempre en cambio. Es ese “gran teatro del mundo” que Calderón evidenciaba y que, en realidad, era el resorte de mayor eficacia inmovilista del poder ya que, si todo está sujeto a continuos cambios y todo aquel que esté arriba luego puede encontrarse abajo y viceversa, ¿para qué se va a luchar contra las injusticias si todo es transitorio, “si toda la vida es sueño”?⁸¹

Siendo todo mutable, es evidente que la vida es un juego de apariencias donde nada es lo que se supone y el ámbito en el que transcurre nuestra existencia es tan solo un escenario sujeto a continuas transformaciones. Esta fragilidad de la vida conduce o bien al recogimiento o bien al placer. El Barroco español, al menos en cuanto al siglo XVII se refiere, se decidió por ambas posibilidades, tanto en el arte como en la literatura, pero siempre bajo una serie de características que definen toda la época: la extremosidad o exageración tanto en lo simple como en lo exuberante, la novedad, la invención y el artificio. Y todos estos elementos alcanzan su punto más alto en el teatro y en las fiestas de la época.

No deja de ser curioso que en el siglo XVII se llamase a la relación de efectos escenográficos que se realizaban en las funciones “memoria de apariencias”. Este hecho, relacionado, sobre todo, con las escenografías maravillosas realizadas para las “comedias a lo divino”⁸², que en el siglo XVII se difundirían por toda la corona española con el nombre de “comedias de santos”, nos revela hasta que punto el teatro de la época se evadió de las exigencias de unidad impuestas por las reglas clásicas de representación para crear un nuevo tipo de obras que cumplieran con las necesidades estéticas y morales de sus espectadores y creadores. Haciendo visible lo sobrenatural,

“acercando a los ojos lo que pertenece a la mente, crea una escena sobrecargada que opera en todos los registros sensoriales del espectador, en un intento de

⁸¹ MARAVALL, J., *La cultura del barroco*, op. cit., pp. 310 y ss.

⁸² Ya Cervantes utilizaba esta expresión para definir a las comedias de propósito religioso. MAYDEU, J. A., *Calderón y la máquina barroca: escenografía, religión y cultura: El José de las mujeres*, Ámsterdam [etc.], Rodopi, 1999, p. 26.

globalizar los recursos dramáticos consiguiendo compenetrar al auditorio con la comedia...”⁸³.

Según Calderón, que es sin duda el mejor exponente del teatro barroco del XVII, es preciso pasar del concepto imaginado, la demostración pedagógica literaria, a “práctico concepto”⁸⁴ a través de la ejemplarización visual. Frente a un realismo literario plasmado en la misma palabra, la escenografía se revelará como el elemento mágico y maravilloso que daba cohesión a lo oral y lo visual. Así, los autos sacramentales de Calderón nos pueden parecer conversaciones entre diversos personajes en los que no suceden grandes acciones pero el espacio en el que esos diálogos transcurren entre santos, el alma, etc., requieren de una ambientación completamente alejada de la realidad. De esta manera escenografía y palabra se aunaban para lograr el efecto del *movere*,

“la capacidad de conmover y admirar al espectador hasta que éste, maravillándose, quede suspendido de lo que representa el poeta en las tablas. Se rompe la divisoria entre realidad y ficción, el espectador pierde pie y se deja llevar por una sensación de realidad a media luz que es la que acabará dominando la escena”⁸⁵.

Al ser concebidos como espectáculos que conmueven la sensibilidad de sus espectadores, teatro y fiesta van a estar unidos a lo largo del periodo gracias al patrocinio del poder y al interés de unos sectores sociales ávidos de nuevas maravillas. Los resortes sensibles son utilizados por ambas manifestaciones para captar a los espectadores impidiéndoles la huida. Sin embargo, el poder del teatro es limitado en cuanto a participación e impacto visual se refiere pues se circunscribe a un espacio claramente delimitado de la ciudad (aunque el hecho de transcurrir en un marco más o menos estable le permita una duración temporal más larga y, por ello, un efecto mayor a largo plazo) mientras que el escenario de la fiesta es la ciudad misma donde nada ni nadie puede escapar a su poder.

En la fiesta la concepción de la vida como representación alcanza su punto más elevado ya que todos los participantes de la misma pueden ser actores desligándose del papel de espectadores al que les relega el teatro. Es cierto, por otra parte, que la rigurosa jerarquía social que preside las representaciones festivas va a procurar que tanto los papeles de autores y actores como los de espectadores queden estrictamente delimitados

⁸³ MAYDEU, J. A., op. cit., p. 28.

⁸⁴ *Ibíd.*, nota 19.

⁸⁵ *Ibíd.*, pp. 29-30.

aunque en numerosas ocasiones el gentío intente escapar de este férreo control a través del desorden y el tumulto, desorden que, pese a todo, queda dentro de la concepción barroca de la fiesta pues es expresión de una rebeldía y descontento que se circunscribe al ámbito festivo y no llega a conmover la vida cotidiana. Por otra parte, el calendario religioso siempre dará oportunidad al pueblo en general de participar como actores de sus propias celebraciones colectivas pero este tipo de festividades, que atraviesan toda la historia llegando hasta nuestros días, jamás fueron objeto de una manipulación tan brutal como las emanadas del poder político o religioso del periodo barroco. Tal y como expresa J. M^a Díez Borque

“existen formas de la fiesta barroca que son contempladas como auténticos espectáculos masivos, sin que a la mayoría le quepa otra misión que recibir lo que se le da”⁸⁶.

Si la vida es una representación y las personas pueden ser tanto actores como espectadores del espectáculo en que se hallan sumidos, no cabe duda que, como ya hemos dicho, el espacio en que transcurre tal representación es un escenario, escenario cotidiano en cuanto al transcurrir normal del tiempo se refiere y extraordinario cuando hablamos de la fiesta. Este componente teatral del urbanismo del XVII fue puesto de relieve por Alicia Cámara Muñoz quien, en base al estudio de las relaciones festivas, destaca que

“la ciudad siempre será un escenario teatral que modifica su imagen habitual para crear nuevos espacios festivos con las arquitecturas efímeras, las luces, y el adorno de las calles”⁸⁷.

Hemos llegado de esta forma a concebir a la ciudad como un escenario, escenario habitual de la vida y escenario extraordinario de las manifestaciones del poder que, mediante la fiesta, se apropia de los lugares cotidianos habituales para llevar a escena su propia obra teatral que se concentra en la maravilla y el espectáculo visual para convencer a todos los componentes de la sociedad pero, sobre todo, a los más desfavorecidos, de la conveniencia de defender una estructura que les mantiene en unas condiciones reales bastante terribles.

Esta concepción de la ciudad como escenario del poder no surge de la nada, como tampoco la aplicación del concepto escenográfico al ámbito urbano, habiendo una

⁸⁶ DÍEZ BORQUE, J. M^a, “Relaciones de teatro y fiesta...”, op. cit., p. 16.

⁸⁷ CÁMARA MUÑOZ, A.: *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro: idea, traza y edificio*. Madrid, El Arquero, 1990, p. 215.

evolución de ambos conceptos que se puede rastrear casi desde los comienzos de la historia del arte.

En primer lugar debemos hablar de Vitruvio, sin el cual el propio concepto de escena no puede ser aclarado [fig. 4]. Vitruvio es el primer autor que habla de la escena en relación al mundo teatral y arquitectónico:

“Tres son las especies de scenas: una se llama trágica, otra cómica, y la tercera satírica. Las decoraciones de cada una son entre si diversas, y de distinto orden. Las trágicas se disponen con columnas, frontispicios, estatuas y otros aparatos reales; las cómicas se representan con edificios privados, saledizos y ventanas, a imitación de los edificios populares; las satíricas se visten de bosques, grutas, montes, y otros elementos campestres deformados”⁸⁸.

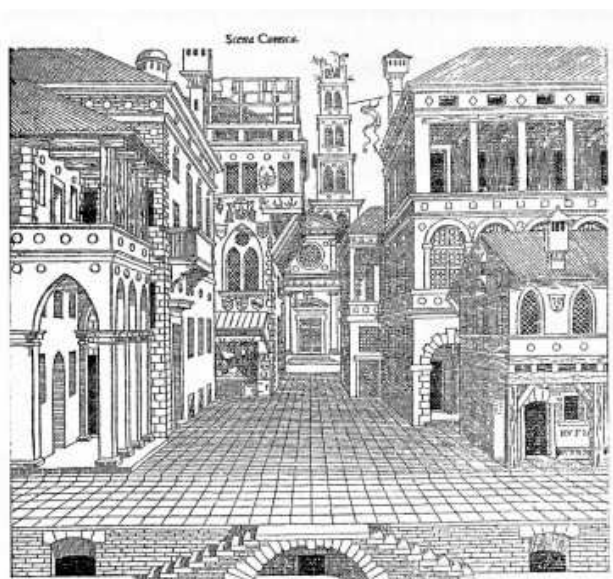


Fig. 4. Escena teatral cómica de Vitruvio. SERLIO, SEBASTIANO: *Los siete libros de arquitectura* (1584). Libro I

Como señala Ana María Arías de Cossío:

“Así se iniciaba el largo camino del arte escenográfico, en el que desde el primer momento el arte de pintar la escena iba a ir irremediabilmente unido a la evolución de la acción dramática, por un lado, y a las vicisitudes de la evolución arquitectónica por el otro. Todavía debe señalarse una tercera dependencia: puesto que de arte de pintar se trata, la escenografía reflejará a lo largo de su historia, y en riguroso paralelismo con la pintura, como arte figurativa, los problemas de la representación del espacio y con ellos los problemas de la perspectiva”⁸⁹.

⁸⁸ “Genera autem sunt scaenarum tria: unum quod dicitur tragicum, alterum comicum, tertium satyricum. Horum autem ornatus sunt inter se dissimili disparique ratione, quod trageae deformantur columnis et fastigiis et signis reliquisque regalibus rebus; comicae autem aedificiorum privatorum et maenianorum habent speciem profectusque fenestris dispositos imitatione communium aedificiorum rationibus; satyricae vero ornantur arboribus, speluncis, montibus reliquisque agrestibus rebus in topeodi speciem deformati”. VITRUVIO, M. P.: *De Architectura*, libro V, cap. VI, párrafo 9.

⁸⁹ ARIAS DE COSSÍO, A. M^a, “Algunas reflexiones sobre escenografía española”, *Información Cultural*, n.º. 80, 1990, pp. 18-31.

La escenografía planteada por Vitruvio planeará a lo largo de los siglos hasta ser piedra de base de los artistas renacentistas, alcanzando su punto más álgido en las obras de Palladio. Este arquitecto, inspirándose directamente en la obra vitruviana que ilustrará para Barbaro entre 1547 y 1556⁹⁰, va a hacer del concepto escenográfico uno de los principales pilares de su arte. Este hecho se encuentra reflejado, más que en su escueto tratado arquitectónico titulado *Los cuatro libros de arquitectura*⁹¹, en su propia ejecución de un escenario que llevó a cabo en el Teatro Olímpico de Vicenza [fig. 5].

Inspirándose en los teatros de la antigüedad clásica, que conoció bien pronto gracias al tratado de Serlio y que él mismo plasmó en sus grabados para Barbaro, Palladio concebirá una obra en la que no existe un espacio que separe sala, escenario y decorado sino que estas zonas se yuxtaponen, surgiendo de la discontinuidad arquitectónica la visión unitaria del conjunto⁹². El escenario en si deriva del esquema de arco de triunfo romano entre cuyos intersticios se adivinan perspectivas ilusorias pintadas en telones intercambiables.

La originalidad de Palladio respecto a sus contemporáneos (que muy pronto se decantarán por el arco proscénico como medio de separar la escena del público y que recurrirán únicamente a los telones pintados como medio de sugerir perspectivas), es que él se vale en exclusiva del lenguaje arquitectónico para crear un espacio único, reduciendo la perspectiva pictórica de los telones, con un mismo punto de fuga, a un juego de ilusiones ficticias que es solo un ingrediente más del conjunto pero que no lo determina. Esa renuncia a la perspectiva como reflejo de la realidad, aleja a Palladio de los escenógrafos renacentistas que buscaban un mayor acercamiento de la escena al público. Es esta relación entre escenario y espectador la que no consigue la pantalla clasicista e imponente del Teatro Olímpico, que permite a este artista el control racional de todo el espacio, gracias a su dominio arquitectónico, pero que hace prevalecer al conjunto escénico sobre lo representado y que aleja al espectador del asunto principal de esta obra monumental: la propia creación teatral. La solución de Palladio se nos muestra como la propia de un amante de la antigüedad que obvia los aspectos más subjetivos y manipuladores del hecho teatral, aplicando principios racionales a la creación de un

⁹⁰ CONSTANT, C., *Palladio*, Barcelona, Gustavo Gili, 1988, p. 11.

⁹¹ En castellano han aparecido varias ediciones (nosotros hemos consultado la más moderna de la editorial Akal de 1988) aunque no será hasta el siglo XVIII que esta obra encuentre una buena difusión en España como lo demuestra la traducción de Juan del Ribero Rada (PALLADIO, A.; RIBERO RADA, J. del, *Los cuatro libros de arquitectura de Andrea Palladio*, León, Junta de Castilla y León [etc.], 2003).

⁹² Para lo aquí descrito sobre el Teatro Olímpico hemos recogido las ideas expresadas en la ya citada obra de CONSTANT, C., op. cit., p. 31 y 153-155, y la monografía de BEYER, A., *Palladio: le Théâtre Olympique: architecture triomphale pour une société humaniste*, Paris, Adam Biro, 1989.

espacio que debe dar cabida a todo lo pasional y sentimental que el hombre puede transmitir, alejándole de este modo de los principios teatrales que regirán durante el Barroco.



Fig. 5 PALLADIO, A.: Teatro Olímpico (h. 1580). Vicenza.

Dejando el terreno exclusivamente pictórico o arquitectónico, el arte de la perspectiva va a proporcionar a la escenografía un nuevo sentido en el ámbito urbano cuando se una a los deseos políticos del poder. En este sentido se deben entender las entradas triunfales de los condotieros y príncipes renacentistas donde se levantan las primeras arquitecturas de madera y cartón para cubrir las fachadas medievales.

“Columnas, frontones, arcos de triunfo, suntuosas guirnaldas y abundantes mármoles ficticios proporcionaban la imagen efímera de una ciudad acorde con la idea de Antigüedad soñada”⁹³.

Gracias al deseo del poder de plasmarse a si mismo en los muros de las ciudades a través del espectáculo que la fiesta representa, la escenografía conquista el trazado urbano pues la arquitectura renacentista, excepción hecha de los tratados, no logrará dotar a las antiguas ciudades medievales de los nuevos avances de la perspectiva excepto en la fiesta:

“... los hombres del renacimiento conciben el sueño de una ciudad-espectáculo donde el goce y la estabilidad social de un Imperio idealizado suplantando a la infelicidad, la injusticia y la inseguridad de los distintos regímenes contemporáneos europeos”.

No debemos, sin embargo, confundir la fiesta del Renacimiento y su idea escenográfica, con la barroca. Siguiendo a Roy Strong⁹⁴, debemos entender que la

⁹³ RAMÍREZ, J. A., *Construcciones ilusorias: arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Madrid, Alianza, 1988, p. 45.

fiesta, y sobre todo la fiesta cortesana de la época, intentaban, mediante una fusión de todas las artes (música, poesía, pintura, etc.), reflejar la filosofía, la política y la moral contemporánea para aspirar a recrear en la tierra la armonía cósmica. Por lo tanto, la fiesta renacentista aspirar a ser reflejo de la perfección del universo, gracias al goce y el conocimiento, mientras que la fiesta barroca se centra sobre todo en la manipulación de los elementos visuales para lograr un espejismo, para lograr que la ciudad se convierta en el reflejo de lo que la sociedad y el poder debieran ser: de aspirar a la armonía del universo se pasa a intentar aturdir a las personas para que no se den cuenta de la realidad del mundo en que viven.

Partiendo de una situación completamente distinta a la dada en el Renacimiento (crisis económicas, guerras europeas, epidemias, desaparición del optimismo moral, etc.) las búsquedas del arte festivo barroco van a ser también radicalmente distintas aunque los materiales y formas empleados no varíen en principio. Carros, altares, túmulos, etc., ya habían sido vistos en las fiestas renacentistas (algunos elementos incluso datan de épocas anteriores) pero, dejando a un lado la evolución de las formas, es su nuevo sentido escenográfico y moral el que nos da la perspectiva del cambio sucedido. Lo acontecido con las entradas reales es un buen ejemplo: este suceso siempre fue concebido como un triunfo transformándose con el establecimiento de las naciones modernas en un culto a las monarquías.

“Como resultado, la entrada dejó gradualmente de ser un diálogo entre gobernante y gobernados y se convirtió en cambio en una afirmación de poder absoluto con su correspondiente expresión de sumisión por parte de las clases urbanas burguesas”⁹⁵.

Así pues el escenario urbano del poder ya estaba preparado de la época renacentista y las masas se hallaban domesticadas; todo lo que tuvo que hacer la decadente monarquía española del XVII fue dotar a la escenografía ya utilizada de nuevos recursos más brillantes y esplendorosos para convencer al pueblo de que la fortaleza de la corona era similar a la de los tiempos pretéritos. Es ese ilusionismo en la búsqueda desesperada del convencimiento de las masas, de su aturdimiento a través de la visión, donde se revela la nueva naturaleza de la escenografía festiva del barroco.

⁹⁴ STRONG, R., *Arte y poder: fiestas del Renacimiento 1450-1650*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 22 y ss.

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 60.

Ningún artista del Barroco reflejó mejor en sus obras esta búsqueda de espectacularidad y adoctrinamiento que Bernini [fig. 2]. Tal y como nos revela Fagiolo Dell'Arco, las obras de Bernini en el campo festivo “son innumerables”:

Il catalogo posto in apéndice della *Vita del cavaliere Gio lorenzo Bernino* di Filippo Baldinucci, registra nell'ultima nota: “Non si pongono le scene, quarantore, fuochi d'allegrezza, catafalchi, mascherate e cose simili”. Nella nota 147 del catalogo fatto preparare dallo stesso cavalier Bernini, possiamo vedere che segue una nota eloquente: “quali sono innumerabili”. Siamo partiti trent'anni fa dalla conoscenza di una diecina di occasioni festive nate con la regia del Bernini: nell'ultimo studio sulla Festa Barocca sono arrivato a schedarne oltre trenta⁹⁶.

Aunque Bernini no diseñase escenografías puramente teatrales, sus decorados festivos representan una de las más altas cimas de la escenografía barroca. Gracias a la figura de Bernini (y a sus contemporáneos italianos y franceses a los que influyó de forma decisiva) se ha generalizado la idea ya comentada de que la fiesta sirvió de campo de experimentación para el llamado “arte permanente”. Para demostrar este punto, Fagiolo puso como ejemplos los medallones que Bernini, junto a Giovanni Paolo Schor, empleó en la canonización de Santo Tomás de Villanueva y que fueron incorporados a la cúpula que realizó el artista en la nueva iglesia romana dedicada al santo, entre 1658-1659 [fig. 6]. También ha resaltado este autor su labor en las máquinas de la ceremonia de “Quarantore” que califica como: “il “carnavale profano” como ho avuto modo di definirle questo tipo di cerimonia solenne e fastosa” , y los múltiples exornos, maquinas, figuras, etc, que Bernini realizó para banquetes, fuegos artificiales (como los realizados por el nacimiento de la infanta de España en 1651 o los del nacimiento del delfín de Francia en 1662), exequias (como los catafalcos hechos para Paulo V, o nobles como el Duque de Beaufort en 1669 o Muzio Mattei en 1668)⁹⁷, etc., y que fueron modelo de este tipo de fastos en toda Europa.

⁹⁶ FAGIOLO DELL'ARCO, M., “Immagini della propaganda. Libri, illustrazioni, feste”, en *GIAN Lorenzo Bernini: Regista del Barocco*, a cura di Maria grazia Bernardini, Maurizio Fagiolo dell'Arco, Milano, Skira, 1999, p. 234 [Catálogo de la exposición llevada a cabo en Roma, en el palacio de Venecia del 21 de mayo al 16 de septiembre de 1999].

⁹⁷ *Ibíd.*, p. 235.



Fig. 6. Cúpula de la iglesia de Santo Tomás de Villanueva, con los medallones creados por Bernini y Schor (1658-1661). Castel Gandolfo, Roma.

El teatro de este periodo recoge de forma magnífica esa nueva perspectiva pictórica ilusionista, llegada desde Italia de la mano de Bernini y sus coetáneos, que exigía una imaginación creciente de los artistas que creaban los decorados⁹⁸, pero ese pictoricismo de la escena quedaba reducido al espacio del propio decorado teatral, sin salir del entorno establecido al que éste estaba sometido. El escenario urbano de la fiesta, que comprende todo su trazado de calles así como las fachadas de las construcciones, los espacios libres, las plazas, etc., dará salida a la creatividad de pintores y arquitectos, sobre todo en marcos tan enormes como las calles de París o Roma, a través de los principios ya expresados por Maravall (exageración, novedad, invención y artificio), principios defendidos desde los escenarios del teatro por los escritores de la época que también se sumaban desde sus obras a la necesidad del poder de autojustificarse y convencer. Pero ningún escenario fijo, ningún gran teatro de la época, llegará a cubrir los objetivos de maravilla, deslumbramiento, convicción y gozo que proporcionará la fiesta barroca con sus enormes escenarios urbanos:

⁹⁸ Existen muchos trabajos que se centran en el estudio de la escenografía teatral barroca. Uno de los pioneros en relacionarla con la mentalidad barroca fue VAREY, J. E., *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, [1ª ed. 1964], Madrid, Castalia, 1987; después han venido una larga serie de trabajos para cuya bibliografía recomendamos, por ejemplo, REYES PEÑA, M. de los, “El teatro barroco en España y Portugal”, DÍEZ BORQUE, J. Mª, “Espacios de representación”, RUANO DE LA HAZA, J. Mª, “La escena”, en *TEATRO y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, op. cit., pp. 69-84; pp.228-236; pp. 250-256; REYES PEÑA, M., “Lugares de representación y escenografía en la España barroca”, en *ESPACIOS escénicos: el lugar de la representación en la historia del teatro occidental*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2004, pp. 133-186; etc.

“Las ciudades adquirieron en las fiestas un aspecto teatral gracias a las decoraciones efímeras que remitían ya a la cultura barroca, con todos sus componentes de retórica y persuasión. La ciudad es en ese sentido un teatro, un escenario en el que el poder se muestra a los ojos del pueblo en unos espacios urbanos “extra-ordinarios” que modifican la imagen de la ciudad con artificios teatrales. Las luces[...], las colgaduras, las pinturas, los tablados, las flores, los ricos vestidos, hacían del teatro de la ciudad un espectáculo grandioso en cualquier lugar de la geografía española”⁹⁹.

2.2 Validez del principio escenográfico como base de reconstrucción de las manifestaciones artístico-festivas del Barroco.

Hemos visto hasta el momento como el concepto de escenografía es fundamental para comprender las acciones emprendidas en la ciudad por el poder en la España del Barroco, acciones que llevó a cabo para justificarse y defenderse no solo de sus detractores sino también de la difícil realidad en la que se hallaba imbuida. El hecho de que las actividades del poder se desarrollen en el marco urbano no es algo baladí ya que el Barroco, como el propio Maravall señalaba, es una cultura fundamentalmente urbana:

“El Barroco se produce y desarrolla en una época en la que los movimientos demográficos obligan ya a distinguir entre medio rural y sociedad agraria. Surge entonces esa cultura de ciudad, dependiente de las condiciones en que va extendiéndose la urbanización, las cuales operan, incluso, sobre zonas campesinas próximas que se hallan en relación con la ciudad; una cultura que se mantiene vinculada, como la sociedad urbana misma, a una base de preponderante economía agraria...”¹⁰⁰.

Es en la ciudad donde los grandes propietarios y los burócratas van a hacer uso de su poder y riqueza; donde artesanos, pequeños propietarios y jornaleros del campo van a llegar huyendo de la miseria a la que les abocaba la concentración de la tierra; es el lugar donde el poder va a hacer ostentación de su fortaleza para un público empobrecido que podría volverse contra ellos de no mediar algún método de contención. La fiesta será uno de esos métodos y el arte escenográfico será el medio por el cual se logrará convertir la ilusión de vivir en el mejor de los mundos en una realidad.

El espacio urbano se convertirá en un escenario utilizado por los grandes de la sociedad española para recrear a la misma sociedad de forma ideal y maravillosa, para

⁹⁹ CÁMARA MUÑOZ, A., op. cit., pp. 223-224.

¹⁰⁰ MARAVALL, J. A.: *La cultura del Barroco*, op. cit., p. 232.

representarse simbólicamente a sí mismos en ese espacio y todo cuanto se cree para esa función colectiva, en ese contexto, será atrezzo de la obra representada por la comunidad. Así llegamos a otra afirmación clave en nuestra investigación: que toda creación artístico-festiva de la edad barroca en España es un elemento imprescindible para aspirar a la comprensión total de este escenario.

“Desde esta perspectiva toda obra de arte, sea del tipo propuesto por el academicismo—una catedral, un cuadro— o efímero—productos gastronómicos, perfumes— ha de ser interpretada como un elemento que participa en un espectáculo total, diseñado para conseguir la vivencia de una experiencia a través de la cual el grupo productor-consumidor se renovará ideológicamente”¹⁰¹.

El arte de la escenografía permitía, de esta forma, convertir lo cotidiano en extraordinario pero su aplicación al entramado urbano presentará varios problemas. Si en el teatro los argumentos mitológicos, pastoriles, palaciegos, etc., permitían gracias a sus fingidos decorados, que se comunicaban con el lenguaje de lo inusual y lo maravilloso, escapar de la realidad, las ciudades de la época difícilmente podían conseguir semejante efecto sin mediar ayuda. A excepción de algunos edificios singulares o construcciones aisladas, las ciudades del barroco español van a conservar las características heredadas de la época medieval con edificios casi siempre estrechos, un trazado urbano desordenado, calles llenas de basura, mal empedradas y sin reflejo de los grandes hallazgos de perspectiva del periodo, poca iluminación, y una larga etcétera que las convertían en poco más que lugares insalubres, poco transitables y escasamente recomendables en las horas nocturnas. Y sin embargo este va a ser el escenario elegido por el poder para sus mayores funciones, aquel que se va a ver cubierto de ornamentaciones excesivas y abigarradas para conducir a sus espectadores desde lo sorprendente y maravilloso al gozo y la admiración.

Debido a su carácter efímero, las decoraciones que cubrían este “escenario fijo” de la ciudad en los momentos festivos son poco conocidas en general: tan solo cuando la celebración revestía especial importancia o los poderes que la organizaban querían que está quedase registrada para la posteridad, la fiesta era plasmada mediante relaciones escritas. La fiesta no solo generaba espectáculos efímeros sino que daba lugar

¹⁰¹ TORRIJOS, F., “Sobre el uso estético del espacio”, en *ARTE efímero y espacio estético*, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 26.

a toda una literatura propia (jeroglíficos, poesías, emblemas) cuyo más alto exponente son las relaciones festivas, manuscritas o impresas¹⁰².

Relaciones escritas existen muchas pues, de forma generalizada, eran pagadas por los mismos organizadores del evento que se beneficiaban de esa forma de la labor de propaganda puesta al servicio del poder. Pero hemos de tener en cuenta que las relaciones escritas suelen centrarse más en los elementos festivos que plasman la magnificencia del poder que las genera que en la originalidad y detalles de las decoraciones realizadas, por lo cual debemos rendirnos a la evidencia de que no poseemos tantos materiales como pensábamos para la reconstrucción de los elementos artísticos que se creaban ex profeso para estas celebraciones. Esta aseveración quizás no sea del todo cierta para determinadas zonas de gran riqueza en eventos festivos como Andalucía o la vertiente mediterránea pero, desde luego, sí que lo es para casi todo el resto de la Península.

Como consecuencia de la escasez de la que ya hemos hablado, pocos investigadores se han atrevido a afrontar un estudio reconstructivo de una determinada fiesta en su totalidad, al menos en el terreno artístico, sino que se agrupan varias para conseguir demostrar los principios de la investigación.

Al fundamentarse en hechos festivos excepcionales¹⁰³, la mayor atención de los investigadores se centra en las decoraciones propias de la celebración reseñada, haciéndose un somero repaso de la trama urbana sobre la cual se desarrolla. Ejecutándolo de semejante manera, los estudiosos se limitan de forma exclusiva a la ornamentación efímera sin detenerse a mirar las calles sobre las que ésta se levanta, las iglesias en la que discurre o las gentes que la sustentan, es decir, el “escenario fijo” del que antes hablábamos. Muchos de los estudios sobre la fiesta en su aspecto artístico se basan en ese tipo de labor que ha dado lugar a trabajos que recogen de forma exhaustiva la arquitectura efímera para someterla no a una inserción en el arte de la época, ni tan siquiera en el arte festivo, sino en la sociedad o la cultura barroca, lo que nos priva de

¹⁰² FERRER VALS, T., “La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral”, en *TEATRO y Fiesta del Siglo de Oro...*, op. cit., pp. 27 y ss.

¹⁰³ Ya en 1986 Díez Borque proporcionaba una enumeración de las celebraciones extraordinarias más típicas del periodo, distinguiendo entre aquellas que emanaban del poder político y las que eran creadas desde la vida religiosa: entre las primeras distinguía las que se daban alrededor de la familia real (nacimientos, matrimonios, funerales, etc.), las entradas y recibimientos de personajes de alcurnia, actos protocolarios, autos de fe, etc. Entre las segundas destacaba la consagración de iglesias; fundación y traslado de conventos; traslado de reliquias, imágenes o el sacramento; fiestas de órdenes religiosas; fiestas de gremios, beatificaciones y canonizaciones; etc. DÍEZ BORQUE, J. M^a, “Relaciones de teatro y fiesta...”, op. cit., pp. 11-14.

una verdadera reconstrucción artística de estos eventos. Al carecer de un estudio sobre el marco artístico previo a las celebraciones, visto desde la perspectiva de la fiesta, en el cual los objetos efímeros encuentren un lugar propio justificado por la reiteración de los recorridos procesionales, de los lugares de culto, de los espacios civiles ocupados a lo largo de los siglos, la posible reconstrucción artístico-festiva aparece deslavazada dentro de un conjunto que busca otro tipo de explicaciones a las decoraciones llevadas a cabo.

Lo que temen los investigadores a la hora de afrontar esta labor reconstructiva de la fiesta es entrar en el terreno de la fantasía (lo cual explicaría su reticencia a la hora de abordar el estudio de ciertos elementos festivos como la comida, los olores, las flores o la música) sin darse cuenta de que gran parte de los elementos que la componían nos son, aún hoy en día, accesibles.

En primer lugar, en la mayoría de los casos aún conservamos el escenario estable sobre el cual se levantaba la fiesta, escenario que la mayor parte de los estudiosos rechazan para concentrarse en los adornos que lo ocultan. Este escenario “permanente” es básico a la hora de entender la fiesta, de entender como el poder se aprovechaba de las posibilidades urbanas y de ver como eran manipuladas por los intereses de los notables, de tal forma que en muchas ocasiones, más de las que creemos, el escenario fue modificado de forma estable, en base a razones festivas, para perpetuar una imagen de la ciudad que los propios poderosos fomentaban como reflejo de si mismos. Iglesias, calles, plazas, etc., serán mutados por toda la geografía española, no siendo el Señorío una excepción, para que la fiesta transcurra por los cauces adecuados impuestos desde el poder. A esta transformación permanente de la ciudad debida al acontecer festivo debemos sumar la transitoria, aquella que se lograba gracias a la decoración extraordinaria de la fiesta y que mutaba los espacios cotidianos dotándolos de nuevos significados¹⁰⁴: la concepción de la iglesia que es transmutada en “cielo” gracias a la decoración festiva, por ejemplo, es un tópico del momento¹⁰⁵.

¹⁰⁴ “La relación de la fiesta con el espacio habitual ha comportado, pues, un abandono de los lugares de labor o de habitación, para acudir al espacio propiamente festivo, investido previamente de sacralidad, o una metamorfosis y regeneración del espacio cotidiano mediante el arte y el ritual”. CRUZ DE AMENÁBAR, I., op. cit., p. 30.

¹⁰⁵ CÁMARA MUÑOZ, A., op. cit, pp. 149-150.

Esta modificación del trazado urbano, que apenas se ha insinuado hasta el momento¹⁰⁶, no se limita solo a la acomodación de edificios y calles por un determinado evento festivo sino que, de forma generalizada, el hecho festivo mismo, la celebración de las fiestas en general, determinaba la reforma de determinados edificios o calles para celebraciones posteriores. La trascendencia de estas reformas del trazado urbano cotidiano, debidas al acontecer festivo, no ha recibido ninguna atención por parte de los investigadores hasta el momento y su importancia es clave si queremos entender el concepto de escenario aplicado a la ciudad. Como estas “transformaciones” lo demuestran, la ciudad era concebida como un inmenso decorado que, de forma fundamental, era modificado no por la adición de grandes obras civiles o religiosas sino por la necesidad de ejecutar con decoro y magnificencia suficiente las grandes festividades que el poder patrocinaba y que obligaban a un replanteamiento del urbanismo medieval de las ciudades.

Partiendo del hecho de que las urbes del territorio peninsular no van a ver alteradas sus estructuras medievales a lo largo de todo el periodo barroco, se pueden hacer ciertas puntualizaciones respecto a las mejoras que el urbanismo de la época intentó realizar tanto en el Reino como en el Señorío de Vizcaya en particular. Fue característico del urbanismo barroco vizcaíno la búsqueda de mejoras en plazas (un buen ejemplo a nivel estatal sería el de la Plaza de Madrid [fig. 7]), alineaciones de calles y espacios abiertos¹⁰⁷. Aunque desaparecen de forma progresiva las murallas, se crean plazas y se levantan nuevos edificios civiles, privados y religiosos, pocas cosas cambiarán ya que, en general, estos edificios se yerguen dentro de la estructura medieval de la ciudad, estructura que no se altera por lugares que, como las plazas, son realizados en su mayoría fuera del núcleo poblacional, cerca de las antiguas murallas.



Fig. 7. GÓMEZ DE MORA, J.: Plaza mayor de Madrid (1619).

¹⁰⁶ La autora Alicia Cámara Muñoz habla en su trabajo de los derribos de casas realizados en Madrid para el recibimiento de los reyes y la corte en 1599 y 1606. CÁMARA MUÑOZ, A., op. cit., pp. 215-216.

¹⁰⁷ Todos los datos que aportamos en este párrafo y los siguientes tienen como base el trabajo de ASPIAZU, R., “Arquitectura civil en Bizkaia”, en *IBAIK eta Haranak: El agua, el río y los espacios agrícola, industrial y urbano*, Bilbao, Etor, 1990, T. IV, pp. 33-60.

El elemento festivo fue determinante muchas veces en la creación de tales efectos y espacios como podemos ver en la creación o desarrollo de plazas que tenían como finalidad unificar el espacio transitorio entre las casas villanas y las parroquias que hasta ese momento habían permanecido anexas o fuera de las murallas: así sucede en la Plaza de la Villa y la Parroquia de San Antón en Bilbao, que formó parte de la vieja muralla bilbaína, cuyas dimensiones se van a ver aumentadas con la desaparición de las viejas puertas medievales a ambos extremos de la plaza, o en las plazas de Valmaseda y Elorrio con sus respectivas parroquias de San Severino y la Purísima que, hasta ese momento, habían permanecido como parte de la muralla (así sucede con San Severino), o más allá de ella, como ocurría en Elorrio. Gracias a la reforma y ampliación de estos lugares (a costa de las casas de la villa que, en múltiples ocasiones, fueron compradas a sus propietarios para conseguir más espacio para la plaza: buenos ejemplos los encontraremos en la Valmaseda de fines del XVIII y el Bermeo del tránsito al XIX) la fiesta alcanzó una mayor vistosidad y solemnidad. Ese sentido organizativo de la vida civil, del que la fiesta no es ajeno, es también el que empuja a los poderes municipales a emplazar el ayuntamiento en dichos espacios (hay numerosos ejemplos como Valmaseda, Bilbao, Elorrio, Ondárroa, etc.). Más tarde volveremos a tratar estos conceptos.

La ciudad de este periodo se va a revolver contra las estrechas murallas medievales que aún la constreñían y también la fiesta va a ser esgrimida como un argumento para destruir paños de muros y arcos de calles que impedían el desarrollo urbanístico de la ciudad. Este hecho es patente, sobre todo, en la villa de Bilbao desde finales del siglo XVII cuando los dueños de casas de la Plaza de la Villa levanten los soportales de sus casa sobre el espacio municipal de la misma con la aquiescencia de los regidores y se hagan derribar los arcos de las calles bajo el pretexto, cierto por otra parte, de que los pasos procesionales eran incapaces de transitar por los estrechos vanos medievales debido al gran tamaño de los grupos escultóricos¹⁰⁸.

Hay otra serie de espacios influenciados por la fiesta barroca que, por el carácter de nuestro trabajo, no va a ser tratado en este estudio: los conventos. Estas construcciones tuvieron en las villas vizcaínas del periodo un carácter aglutinador de la

¹⁰⁸ Algunas monografías sobre los pasos procesionales de Semana Santa que dan fe de su gran tamaño: SÁNCHEZ MOLTÓ, M. V., *La Hermandad del Santo Entierro y la Semana Santa de Alcalá de Henares: historia pasos y procesiones*, Alcalá de Henares, Ayuntamiento, 1999; AGÁPITO Y REVILLA, J., BURRIEZA SÁNCHEZ, J.: *Las cofradías, las procesiones y los pasos de Semana Santa en Valladolid*, Valladolid, Maxtor 2007; etc.

población de los arrabales que se organizaba en torno a estos lugares religiosos. Pero la influencia de los conventos en los extrarradios de las poblaciones no se limita a la organización del espacio sino que, debido al carácter religioso de los mismos, pedían a las villas la creación de alamedas o recorridos procesionales que permitiesen a los habitantes de los núcleos urbanos acudir a los eventos que tenían como centro sus edificaciones. De esta manera no es extraño encontrar a regidores locales, en lugares como Bilbao o Durango, interesados por replantar árboles en esos paseos hacia el bilbaíno convento de San Agustín [fig. 8] o reparando calles para permitir su fácil acceso como sucede en la villa guarnicionera con el convento homónimo del bilbaino¹⁰⁹.

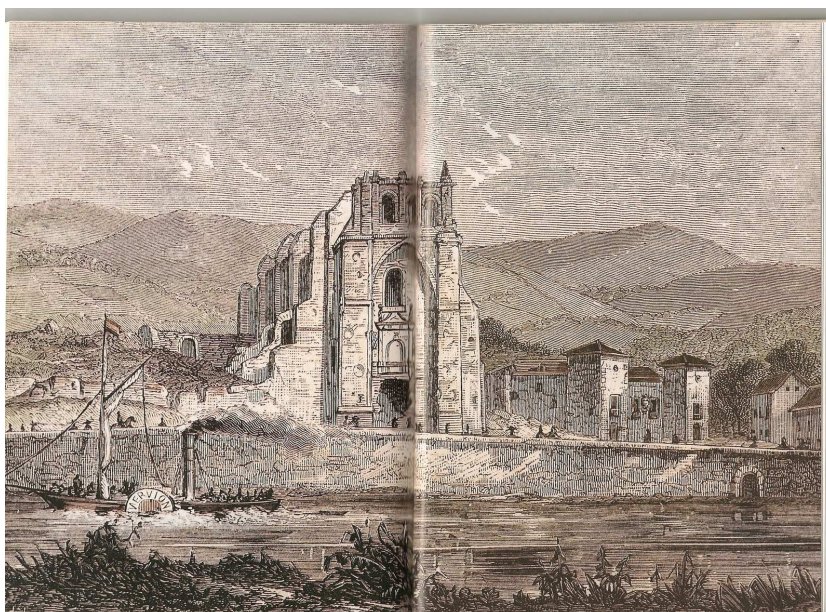


Fig. 8. Ruinas del Convento de San Agustín de Bilbao (desaparecido). En la foto llega a apreciarse el paseo que llegaba a sus puertas desde El Arenal bilbaíno.

Es una nueva concepción de la relación entre arte y fiesta, dejando a un lado la comentada influencia del arte festivo sobre el “permanente”, para apreciar en que forma el acontecimiento efímero determinaba las formas de los edificios y el trazado urbano que se creaban de forma duradera.

Partiendo de la enorme importancia que los poderosos otorgaban en la fiesta al escenario permanente de la ciudad, y no antes, podemos intentar reconstruir las decoraciones y ornamentos que las diversas celebraciones originaban pues, al ser colocadas de forma fidedigna en su lugar adecuado, lograremos una imagen mucho más

¹⁰⁹ El prior de San Agustín pide y se le concede licencia al ayuntamiento para “que desde la puerta de la yglesia asta la puente pueda poner por horden algunas plantas correspondientes a los lados de manera que agan calle para las procesiones” y que el ayuntamiento prohíba que las arranquen bajo penas severas. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 044, 26-II-1620.A.F.B.

realista del espacio en que se alzaban. La ciudad se transforma en escenario donde la realidad cotidiana se transmuta, donde desaparece la visión habitual del entramado urbano, la visión unilateral de los edificios (las fachadas de los ayuntamientos podían pasar a ser, gracias a la iluminación, símbolo de la guía y buen hacer de los regidores locales que desterraban la oscuridad y el miedo)¹¹⁰, la concepción de los lugares¹¹¹, etc.

Al desaparecer la cotidianidad urbana se creaban calles que no existían gracias a las personas y la ornamentación, dibujando recorridos procesionales de exclusivo sentido religioso como ocurría en Semana Santa en lugares como Lequeitio donde la zona conocida como El Campillo, uno de los centros fundacionales de la villa, se convertía, gracias a la importancia concedida a las calles en las que se asentaban las viejas torres señoriales, en un verdadero campo penitencial urbano en el que las diversas casas señoriales eran otros tantos puntos de referencia en ese espacio de dolor¹¹².

También se prolongaban espacios como las plazas (ya hemos hablado antes de la unificación de los edificios civiles, privados y religiosos) gracias al realce de ciertos edificios como sucedió con el palacio de La Bolsa en Bilbao. Era característico de los palacios levantados en este periodo buscar una aproximación a los lugares más privilegiados de la villa como podían ser las plazas pues eran (y son) los verdaderos ejes urbanos de la vida urbana¹¹³.

El edificio de La Bolsa, caso emblemático urbanístico y festivo que luego comentaremos ampliamente, es una vieja casa torre de planta irregular, perteneciente a los descendientes de antiguos linajes bilbaínos, que se transformó en el mejor mirador de la villa desde donde se abarcaba tanto el desarrollo de la nueva ciudad, que empezaba a abrirse más allá de las antiguas murallas, como el antiguo trazado urbano, gracias a un desarrollo tanto en longitud como en altura que le permitía dominar las procesiones urbanas que empezaron a pasar frente a uno de sus muros. De igual forma, por ese mismo costado, podía vislumbrar la plazuela de Santiago, paraje urbano que, en aquella

¹¹⁰ Una demostración se halla en las 12 velas compradas por el ayuntamiento de Portugalete para la luminaria puesta en la fachada del edificio con motivo de celebrar el levantamiento de las aduanas, cuya imposición generó un motín en el municipio encabezado por algunos miembros del mismo regimiento, dentro de una serie de “funciones” que se realizaron en todo el municipio para festejar el regreso a la normalidad política y social previa al conflicto. A.H.M.P. Libro de cuentas, c. 73 n. 74, p. 233.

¹¹¹ Es bien conocido el ejemplo de la transformación que se dio en la plaza de Bibarrambla de Granada con motivo de la fiesta del Corpus de 1760 en que, mediante una decoración fingida de columnas, arcos florales y una gran “máquina” central, se pretendía crear un gran claustro o “hortus conclusus” medieval. CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, M^a J., op. cit., grabado p. 424.

¹¹² “...limpiar la calle de Fernán Sánchez para que pasara la procesion del Jueves Santo porque estaba llena de piedra”. A.H.M.L. Libros de cuentas, n.º. 57, 1620, p. 409v.

¹¹³ ASPIAZU, R., op. cit., p. 54.

época, alcanzaba a verse con claridad desde esa construcción ya que la mayor parte de las casas altas que impiden la visión desde La Bolsa son edificaciones del XIX, estando la plazuela entonces mucho más abierta hacía el cantón que lleva al palacio del XVIII y que baja hasta la calle Pelota, pegante a la antigua muralla.

No va ser, sin embargo, el caso de La Bolsa un caso único en cuanto a prolongación de un espacio gracias a la fiesta, aunque tengamos que recurrir al interés público para encontrar casos similares: los ayuntamientos principalmente van a hacer cuanto esté en su mano por conseguir que todos los elementos pertenecientes a las plazas públicas, incluidos los edificios privados así como las calles que allí desembocan, se sumen al espacio festivo a través del alquiler de balcones, habitaciones, ventanas, etc. (que algunas veces se hacía forzando a los propietarios), y el acondicionamiento de las calles, no solo a través de la limpieza o la ornamentación sino de la intervención arquitectónica, pasando muchas veces sobre los intereses de los vecinos y gremios allí instalados, que veían como sus pequeños humilladeros y santos protectores eran desalojados para procurar el buen desarrollo de la fiesta. De todo ello hablaremos de forma extensa cuando abordemos el caso concreto de Bilbao que, nuevamente, se nos mostrará como el mejor ejemplo de este tipo de intervenciones directas que tienen como excusa la prolongación del espacio festivo.

Elementos como la procesión urbana, las representaciones teatrales o las danzas, gracias a la fiesta, alcanzan el rango de artísticos al ser insertados dentro del escenario permanente que realzan y potencian, dejando aparte los plenamente artísticos como los altares, los carros, etc. Es en este sentido cuando el gentío que asiste a las celebraciones se transforma en elemento del escenario y pasa también a sumarse a la larga serie de componentes artísticos de la fiesta gracias a sus vestimentas, actuaciones, etc.

Puede ser que si deseamos analizar la obra artística de una determinada fiesta, el método de la reconstrucción del escenario “permanente” y efímero no sirva puesto que hay componentes exclusivos de cada celebración que no podremos recuperar. Pero el método reconstructivo demuestra plenamente su validez si se aplica en la recuperación de la fiesta durante un largo periodo de tiempo, en una determinada localidad o territorio, permitiéndonos rellenar “huecos” con los ornamentos que se suceden temporalmente y que se consideran arquetípicos de la fiesta como la procesión, la ornamentación fija (catafalcos o túmulos, grandes “máquinas” como pabellones, galerías, templetos, fachadas, arcos triunfales, sacromontes, altares, pirámides u

obeliscos, tapices o colgaduras, jeroglíficos, emblemas, poesías, luminarias, pinturas, flores, etc.), el ornato móvil (carros, carrozas, tarascas, mascaradas, danzas, navíos, luminarias que pueden ser fijas o móviles, etc.), la oratoria sagrada, las vestimentas y otros menos tratados como la música, las comidas, los olores en los recintos civiles y religiosos y, sobre todo, los espacios permanentes que la fiesta utiliza.

Al ser estudiado a lo largo de un espacio temporal extenso, el escenario que conformaban los diversos componentes se nos ofrece vívido y real, aunque siempre debamos permanecer atentos y no caer en la tentación de hacer interpretaciones que no tengan una amplia base documental. Con ello conseguiremos un acercamiento que poco tiene que ver con lo afirmado por Héctor Ortega al estudiar los efectos del cuarto centenario de la muerte de Felipe II sobre la imagen del rey y del pasado en general:

“Los sucesos pretéritos, como los recuerdos, no resisten la presión de nuestros actos periciales, de nuestras programaciones, de nuestra informatización; obligados a filtrarse, unos y otros acaban dando simulacros, al tiempo que alejan su propiedad de nosotros inevitablemente, sumando al transcurso irreductible que separa su emergencia de nuestra indiferencia, el tiempo psicológico de nuestra locura. ¿Quién diferenciaría hoy la condición de lo histórico-real de la condición de lo histórico-virtual? ¿Quién un simulacro de una realidad?”¹¹⁴.

La visión de la realidad asentada en el estudio psicológico presentada por Ortega, aunque alejada de la verdad de la investigación histórica, nos aporta, sin embargo, una certeza importante: los datos nunca deben obcecar nuestra visión de los hechos y debemos estar dispuestos a utilizar nuestra imaginación, que no invención, para poder llevar a cabo una labor que implica la reconstrucción visual de unos acontecimientos que dejaron de realizarse hace siglos. Para lograr esa simbiosis entre la pura investigación rigorista, basada en hechos y datos, con la capacidad recreativa de nuestra imaginación debemos saber de donde partimos, que buscamos y con que contamos.

En toda la larga serie de elementos del escenario festivo no cabe duda que la mayor importancia en nuestro estudio, junto al escenario permanente, reside en los elementos puramente artísticos como las arquitecturas efímeras, altares, tapices, colgaduras, carros, etc. Ninguno de estos elementos, lo advertimos desde este momento, va a tener demasiada importancia en el conjunto de las festividades vizcaínas pues, como pronto comprobaremos, los poderes locales juzgaron muy pronto la capacidad de

¹¹⁴ ORTEGA, H.: “Los espejismos de Felipe II”, en *REALIDADES y espejismos* [folleto], El Escorial, Glossa Music, 1998, p. 17.

prestigio de los componentes festivos que auspiciaban, acabando por concluir que más gozo creaba en los vizcaínos una buena corrida de toros castellanos que la contemplación de una complicada simbología de jeroglíficos en carros o altares, que servían para halagar a las personas cultas del resto de la corona pero no a los prácticos comerciantes del Señorío asentados en las villas marineras

Estos componentes son recogidos en las relaciones y grabados que hablan de grandes festividades pero, en cuanto salimos de los grandes centros de poder de la España barroca, Madrid como Corte, Salamanca, Sevilla, Valencia o Barcelona, descripciones y grabados escasean o desaparecen. A este respecto, es lógico concluir que un lugar como el señorío vizcaíno dará lugar a una escasa literatura festiva y carecerá casi por completo de representaciones que recojan el acontecer festivo pues pertenece a la periferia del reino, tanto geográficamente como en cuanto a las relaciones del poder se entiende: en la introducción señalábamos que solo hemos podido encontrar tres relaciones festivas situadas en el ámbito vizcaíno¹¹⁵ aunque nos consta que el número tuvo que ser mucho más amplio pues contamos con reseñas no localizadas y con citas de la época de escritos que no hemos vuelto a encontrar nombrados en ningún otro lugar¹¹⁶. Si, por otra parte, se desea recrear la vida religioso-festiva (e incluso artística) vizcaína del momento se puede recurrir también a otro tipo de fuentes como son los sermones que, en número más amplio, se creaban expreso para cada festividad y que se encuentran en Vizcaya algo más fácilmente que las relaciones¹¹⁷. En cuanto a la literatura creativa del momento su aportación es nula en este sentido.

Cuando no se poseen relaciones suficientes se puede recurrir a otro tipo de documentación, como puede ser en nuestro caso la documentación municipal, pero este tipo de registros tienen un serio inconveniente: su sentido de la hagiografía pocas veces es tan elevado como en las relaciones y, por tanto, numerosos datos se pierden o están

¹¹⁵ CASTAÑIZA, J., *Descripción de la junta, en que el M.N. y M.L. Señorío de Vizcaya eligio por patron, y protector suio al Glorioso Patriarca San Ignacio de Loyola; y de las vistosas fiestas, con que se celebró la elección...* En Bilbao; por Nicolás de Sedano [...], año 1682; *RELACION de la festiva pompa con que celebros el Muy Noble, y Muy Leal Señorío de Vizcaya el cumplimiento feliz de los veinte años de edad del Rey Nuestro Señor Don Felipe Quinto [...]*. [S.l.], [s.n.]; *OCTAVAS a los festivos jubilos, con que, la M.N. y M.L. Villa de VIL [BAO] proclamó a nuestro católico monarc[ha] DON CARLOS III [...]* En Madrid, en la oficina de Manuel Martín [...], año de 1760.

¹¹⁶ Debido a las fiestas que se hicieron en Bilbao el 14 de noviembre de 1627 para celebrar la canonización de varios mártires franciscanos que predicaron en Japón, el monasterio de esta orden asentado en la villa decide imprimir una relación en verso de las fiestas, hecha por uno de sus religiosos e impresa gracias a la ayuda monetaria del ayuntamiento de la villa. A.F.B. Bilbao, Libros de actas, 052, 19-XII-1628.

¹¹⁷ Vease nota nº. 3. Sobre la importancia de los sermones en el arte barroco consultar la obra fundamental de DAVILA FERNÁNDEZ, M^a. del P., *Los sermones y el arte*, Valladolid, Departamento de Historia del Arte de la Universidad, 1980.

diseminados a lo largo de las páginas debido a la poca consideración que se les tenía en la propia época.

Concluyendo, es evidente que, si nos limitamos a los restos materiales de la fiesta que aún permanecen, y entendiendo estos como los generados de forma exclusiva por la fiesta, lo que nos queda en lugares periféricos de la corona española, como pueda ser toda la cornisa cantábrica o numerosas provincias del interior español, apenas tenemos materiales en los que basar nuestro estudio. Hay zonas periféricas como Galicia que, debido a la extraordinaria potencia de sus instituciones religiosas (no olvidemos la gran importancia del Camino de Santiago) poseen unos restos de bastante relevancia pero un lugar como el Señorío difícilmente puede recurrir a semejante tipo de ayuda ya que, pese al enorme peso que las instituciones religiosas siempre tuvieron en este territorio, se verá menos favorecida en la actuación de las órdenes que las provincias de Guipúzcoa o Álava. Además, nuestro estudio pretende basarse en la actuación de los poderes civiles y no en los religiosos.

Aunque los restos materiales de la fiesta sean escasos para el territorio del Señorío, si disponemos de un escenario que aún permanece (en todas las villas elegidas, el casco urbano que perduró a lo largo de la época moderna aún existe con contadas modificaciones) en el cual podemos enmarcar los datos que poseemos sobre estas creaciones festivas, con lo cual llegaremos a recrear de forma digna la fiesta que se dio durante la etapa barroca en esta zona pues siempre tendremos algo en lo que basarnos. En cuanto a que porcentaje de ese escenario permanente fue creado para la fiesta la conclusión final se nos revela como sorprendente pues muchas de las obras que, a priori, escasamente hubiéramos relacionado con el acontecer festivo como los soportales de la Plaza Vieja de Bilbao, la torre de la Iglesia de Santa María de Portugalete, el pórtico de Santa María de Durango o la Iglesia de San Nicolás de Bari, tienen una relación cierta con las festividades barrocas como más tarde se comprobará.

La configuración del escenario se complementará de forma lógica con la aportación de datos que consigamos ya que, sobre la base teórica de la recreación del escenario en las diversas localidades del Señorío, podremos asentar las realizaciones que de forma generalizada se realizaban por toda la corona española, e incluso por toda Europa, en semejantes celebraciones.

Así, gracias a la concepción del escenario festivo barroco (concepción que se basa en los principios teatrales que rigen toda la sociedad y la cultura del momento donde la ciudad se convierte en un instrumento del poder gracias al cual llevar sus

propias obras a escena; concepción totalizadora desde el ámbito artístico-festivo de los diversos componentes humanos y materiales que integran la fiesta, que mutan y adquieren nuevos significados en razón de su origen “permanente” o efímero), aspiraremos a lograr la reconstrucción de los espacios festivos y de sus diversos elementos en un lugar periférico y en principio tampoco importante en el desarrollo de la fiesta barroca como el señorío vizcaíno.

II LA TRANSFORMACIÓN ARTÍSTICO-FESTIVA DEL BARROCO EN VIZCAYA

Tras realizar un análisis de la evolución de la investigación sobre la fiesta barroca en España y planteado nuestro método de reconstrucción de la fiesta, que pensamos aplicable tanto en el ámbito vizcaíno como en cualquier otro lugar periférico de la Península (en cuanto a los centros de poder se refiere), debemos introducirnos en lo que debe ser la demostración de la validez del modelo elegido: su aplicación a las villas de Señorío de Vizcaya.

Para llevar a cabo este cometido tendremos que comenzar, por otra parte, con una visión de la sociedad de estas villas durante el periodo estudiado, ya que son las relaciones sociales las que determinarán la actuación de los poderes locales sobre el entramado urbano cuando se produzca el acontecimiento festivo.

Si bien en un trabajo sobre historia del arte parece un tanto arriesgado abordar la situación de los poderes políticos del Señorío y su imbricación con la sociedad en el territorio vizcaíno a lo largo de los siglos XVII y XVIII, nunca debemos olvidar que lo hacemos para situar la fiesta barroca dentro del contexto general de su época, puesto que este tipo de celebración es generado por una sociedad determinada que acabará por consumir su propia creación cuando los hábitos cambien. Bajo ese prisma es necesario desplegar, aunque sea de forma incompleta, un panorama sobre la sociedad y los sucesos políticos acaecidos en las villas durante este periodo y debemos recalcar la palabra “incompleta” ya que no es nuestra finalidad realizar un estudio profundo sobre la sociedad del momento y mucho menos sobre los acontecimientos históricos que determinaron su formación y evolución.

Lo que buscamos es demostrar cómo la sociedad vizcaína, dominada a lo largo de los siglos por las tradiciones que defendían y refrendaban los Fueros, nunca estuvo predispuesta a los “excesos” artísticos de los que se servía la fiesta barroca para sus fines políticos. En una pretendida “sociedad de iguales”, frente a la evidente desigualdad estamental del resto del Reino, el prestigio que podía alcanzar un particular gracias al patrocinio festivo resultaba ofensivo y por ello serán las instituciones, privadas o públicas, las únicas que se sirvan de este medio de control y fama. Igualmente, por esta causa serán los alardes, verdadera expresión comunal de la fuerza de las villas, los que se empleen cada vez con mayor asiduidad como elemento festivo dominante pues en ellos el conjunto de la villa alcanzaba un estatus de participación, poder e “igualdad” que ningún componente artístico podía otorgar.

3. El marco socio-económico vizcaíno en la Edad Moderna.

3.1. Los precedentes

La Edad Moderna comienza en Vizcaya con el final de las guerras banderizas que habían caracterizado durante más de dos siglos, del siglo XIII al XV, las relaciones entre linajes en las tierras vascas¹¹⁸.

Estas luchas entre linajes ocultaban en realidad la necesidad de controlar los medios económicos del territorio y, sobre todo, las rutas de entrada de la lana y el trigo castellano que eran exportados al resto de Europa. El deseo real, y después señorial, de mantener la supervisión de semejantes rutas está en la raíz de la fundación de las villas vizcaínas más antiguas que recibieron fueros y privilegios en base a su importancia dentro de estos recorridos mercantiles. La mayor parte de las villas fueron creadas antes de los conflictos de linajes en base a esta necesidad comercial y su pronta independencia frente al poder señorial también se encuentra en el origen de las luchas.

Debemos darnos cuenta de que las villas, como entidades locales, tenían en su fundación la misma importancia política y administrativa que el resto de las instituciones del Señorío (la Tierra Llana, el Duranguesado y las Encartaciones). Así lo demuestra el hecho de que acudiesen conjuntamente con la Tierra Llana a las Juntas Generales de las que fueron excluidas en 1487 debido a las ordenanzas del licenciado Chinchilla, representación que no recuperarán hasta 1630. Aunque legalmente su poder fuese semejante al resto de las agrupaciones institucionales vizcaínas, lo cierto es que las villas, sin embargo, adquirieron de forma casi inmediata una relevancia económica que sus habitantes intentaron traducir en una similar importancia social y política.

No todas las villas se fundan respondiendo a las mismas necesidades: algunas surgen como defensa del territorio (tal es el caso Elorrio frente a Guipúzcoa, por ejemplo); otras como respuesta a un crecimiento poblacional y otras, de forma más

¹¹⁸ Los datos históricos aportados a lo largo de este tercer apartado proceden de varias fuentes: LABAYRU, E. J. de, *Historia General del Señorío de Vizcaya*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1967-¿, 6 vol. (edición facsímil de la de 1911); *HISTORIA del País Vasco: (s.XVIII)*, Bilbao, Univesidad de Deusto, 1985; *HISTORIA de Vizcaya*, San Sebastián, Aramburu, 1987, 3 vol.; FERNÁNDEZ DE PINEDO, E., *Crecimiento económico y transformaciones sociales del País Vasco (1100-1850)*, Madrid, Siglo XXI, 1974; GARCÍA DE CORTÁZAR, F.; MONTERO, M., *Historia de Vizcaya*, [Donostia], Txertoa, 1994; etc. Obras empleadas más específicas sobre administración y economía son: LOPEZ ATXURRA, R., *La administración fiscal del Señorío de Vizcaya (1630-1804)*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1999; MONREAL CIA, G., *Las instituciones públicas del señorío de Vizcaya (hasta el siglo XVIII)*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1974; etc.

frecuente, para convertirse en nodos comerciales fundamentales que ayuden a controlar las diversas rutas, como sucede con la “ciudad” de Orduña, punto básico del camino que traía desde Castilla, pasando por Vitoria, la lana castellana hasta los puertos vizcaínos.

La raíz comercial es la razón fundamental de la mayor parte de las fundaciones, a través del eje meseta-costa cantábrica, lo cual hace que se potencien los centros naturales de entrada desde la meseta (Valmaseda, Orduña, Ochandiano), los puertos cantábricos (Bilbao, Portugalete, Lequeitio, Ondárroa) y aquellas zonas que podían servir de hito entre ambos lugares (Durango y Ermua). No es de extrañar que las villas despertaran pronto la codicia de los diversos linajes y que su liberación de las cargas económicas que caracterizaban a la nobleza hiciese que los poderosos desearan someterlas y controlarlas. Oscilando durante generaciones entre el apoyo a las villas fundadas bajo su auspicio y el apoyo a la nobleza, los señores de Vizcaya, convertidos por lazos parentelares y luchas intestinas en reyes de Castilla, se decantarán finalmente a favor de las villas y sus linajes comerciales que comenzaron, en un lento proceso, a desplazar de los centros de poder a la antigua nobleza rural, los llamados “parientes mayores”, líderes de las luchas banderizas.

Durante este periodo de afianzamiento del poder de las villas frente al poder de los “nobles” vizcaínos, se van a fijar una serie de características tanto en lo social como en lo mental que encontraremos como determinantes en la vida y las costumbres de siglos posteriores y que se reflejarán de forma clara en la celebración de las fiestas. Aunque más tarde analizaremos estos hechos con detenimiento baste decir ahora que el propio cronista de las guerras banderizas, Lope García de Salazar, sitúa el origen del conflicto entre gamboinos y ñacinos en los ritos comunitarios y las fiestas religiosas de su tiempo:

“En la tierra de Alaua e de Gujpuscoa,/ antiguamente fueron del Reyno de Naua/rra, e eran todas Hermandades, e ayuntauasnsse / todos, una ves en el año, el primero día del mes de mayo, a faser sus cofradías, e le/uar grandes candelas de çera de dos o tres quintales a las iglesias que lo acustunbrauan, e leuauan / las andas por que no podian otramente,/ a fazian sus mjsas e ofrendas de aquellas can/delas, e fasian sus comeres de muchas vi/andas para todos. El diablo, que sienpre se / trauaja entre las gentes, que eran / comunes e viuian en pas de poner mal [...], fizolo en esta manera: que fecha / aquella candela una ves, e fuendo juntos para / la leuar, entruaron a las andas, e los que / primeros los trauaron querian las leuar en / alto sobre los onbros, que desian en su vas/cuençe gamboa, que quiere decir por lo alto./ E los otros que trauaron despues, querian / las leuar a pie somano, e desian de vas/cuençe, oñas, que quiere decir a pie; e tanto cre/çio esta perfidia, los unos diziendo gam/boa, que la leuasen por lo alto, e los

otros / onas, que la leuasen a pie, que ovieron de pe/lear e morieron muchas gentes de los / unos e de los otros”¹¹⁹.

El texto es esclarecedor en muchos sentidos ya que García de Salazar [fig. 9], noble, anclado en la visión caballeresca medieval del mundo (su retrato es esclarecedor a este respecto), funda las guerras banderizas en las luchas entre Hermandades, es decir, entre las agrupaciones administrativas locales de los territorios guipuzcoanos y alaveses. Serían estas pequeñas instituciones, formadas por villas, aldeas, juntas, etc., es decir, por personas de distintos ámbitos sociales, los que estarían en el origen de las banderías y tan solo cuando los “principales” de cada bando asuman la dirección del conflicto éste se extenderá a los grandes linajes de los territorios. Esta forma de ver el conflicto exonera a los linajes nobles del origen del mismo y responsabiliza a las gentes del común, ocultando por completo los intereses económicos de la nobleza rural y destacando la conflictividad entre las Hermandades de las distintas provincias que, en la realidad, fueron las instituciones de las que se valió la corona para hacer frente al poder de los linajes banderizos y detenerlos.



Fig. 9. Retrato de Lope García de Salazar. Libro de la cofradía de Santiago, Burgos.

El cronista, de esta manera, reúne en este párrafo varias cuestiones. Por un lado tenemos el miedo latente durante siglos entre los grandes linajes del País Vasco frente al poder de las instituciones locales que empiezan a despuntar, poder encarnado en las Hermandades, dotadas de gran fuerza institucional gracias a la realeza, y de las villas, centros donde residía la verdadera fuerza económica del territorio. Como consecuencia, este miedo es el que lanza a los linajes a la batalla para dominar un poder que se les escapa. Aunque con la llamada al orden de los reyes castellanos y la extinción del conflicto en la segunda mitad del siglo XV parece que son estas instituciones y sus

¹¹⁹ GARCÍA DE SALAZAR, L., *Las Bienandanzas e Fortunas*, [ed. facsímil del original “Las Bienandanzas e fortunas...”, Madrid, 1884], Bilbao, Amigos del Libro Vasco, 1985, T. IV, pp.68-69.

defensores los que salen ganando, en realidad se da paso a un progresivo afianzamiento pacífico de los linajes en las villas debido al proceso compensatorio que lleva a cabo la monarquía para asegurarse el apoyo de la nobleza, sometida desde ahora al poder real. Así, después de un florecimiento de las villas tras el final del conflicto banderizo, las postrimerías del siglo XVI contemplan su crisis debido a causas como la llegada de la peste y las malas cosechas repetidas, a un malestar económico general, lo cual permitirá también el progresivo alejamiento de los sectores sociales burgueses del poder villano, en un proceso cada vez más acentuado a medida que pasan las décadas.

El siglo XVI, libre de las luchas que atenazaban el desarrollo comercial e industrial del territorio, asistió al mayor crecimiento económico de toda la época moderna en Vizcaya, con la consolidación del auge en la ferrería experimentado en el siglo anterior, debido al desarrollo agrícola y a las necesidades bélicas, junto a un afianzamiento de las rutas de la lana castellana hacia Europa. Será también el siglo de mayor empuje económico para las villas del que saldrán reforzadas sus instituciones que tan solo admitirán la superioridad de las Juntas Generales del Señorío y la del representante del Señor en el territorio, el Corregidor. Este hecho ha de ponerse en directa relación con la pérdida de poder de los artesanos y su alejamiento de los cargos municipales más relevantes mientras que los poderosos locales acceden a ellos cada vez en un número mayor, todo lo cual se traduce en el deseo imperante entre este sector social de conseguir afianzar su poder mediante el reforzamiento de las instituciones que dominan.

De este siglo XVI datan las primeras referencias que poseemos sobre la participación determinativa de la municipalidad en las fiestas de las villas vizcaínas ya que, hasta entonces, sumergido el Señorío en las luchas banderizas, las fiestas parecen no atraer demasiado la atención de las autoridades laicas, sin que poseamos ninguna referencia a fiestas del periodo precedente que puedan hacernos pensar en un aprovechamiento meditado de los regimientos locales. Eso no quiere decir que las fiestas, todas con un trasfondo o justificación religiosa, no tuviesen importancia sino que el marco de la misma no era empleado en la búsqueda de la manipulación mental y convencimiento social de actores y autores. Apenas había accesorios festivos porque la fiesta no los necesitaba: era un medio de escape y de control social, un medio más, sin demasiada distinción, al que las autoridades prestaban la atención debida pero que no veían como instrumento de rango político o social, siendo muchas veces despreciado por su contenido eminentemente popular.

A este respecto los problemas que tienen las cofradías, y que se convertirán en costumbres reprobables en siglos posteriores, están presentes también desde la época bajomedieval:

“En el año del Señor de UCCCCXXVII / (1427) años, mataron Pedro Abad e Fuyca e Martjn de Fuyta [...] e la causa fue por que estando / a comer en unas cofradias, ovieron pala/bras sobre los gastos fechos, e fueron açotados, e fueron a Ochoa de Salasar, / e después enposaron por justiçia a aque/llos Martin de Fuyta e Juan de Fuyta en Ger/njca [...]”¹²⁰.

El ingrediente popular de las cofradías, reflejado en este caso por las archiconocidas comidas de las mismas, llega aquí a un desenlace bastante brutal aunque el relato de Lope García de Salazar nos sirve de manera perfecta para ver que la prodigalidad culinaria siempre estuvo presente en las celebraciones de estas asociaciones desde su creación.

Resumiendo, parece que hasta el siglo XVI, bien por la situación política y social, bien por las costumbres de la época, la fiesta no tenía mayor importancia en los ámbitos municipales que en los rurales y, si bien tenía cierta trascendencia social y política como ya hemos visto, esa trascendencia era casi siempre extraordinaria, respondía al momento puntual en que se desarrollaba, no se basaba en la defensa de ninguna estructura social y jamás necesitaba del apoyo de un aparato festivo digno de ese nombre. Aún así, la tónica de estas celebraciones, como en siglos posteriores, será la licitación religiosa gracias a la cual se comenzará a hacer demostración del poder corporativo de las instituciones o asociaciones convocantes aunque, volvemos a insistir, sin que se recurra a ningún medio más efectivo o manipulador que el de la propia presencia física: el “espectáculo” lo proporcionan en exclusiva las personas integrantes y sus actos pues apenas existe el “atrezzo” festivo.

En otro orden de cosas, no parece o por lo menos no tenemos constancia de que los grandes linajes vascos recurriesen a las fiestas renacentistas que en ese momento se prodigaban entre los nobles italianos para demostrar su poder y captar la admiración de sus correligionarios. La única demostración que parece importarles a los linajes vizcaínos de la baja Edad Media, y a toda la sociedad vasca del momento, es la demostración del poder militar, el único que verdaderamente les interesaba a los poderosos y a sus adversarios pues era aquel que garantizaba la posesión de los recursos económicos y la preeminencia política. Los diversos actos violentos que refleja Lope

¹²⁰ GARCÍA DE SALAZAR, L., op. cit., tomo IV, p. 198.

García de Salazar en su texto (los envenenamientos, empozamientos, apresamientos, las batallas, las muertes por hambre, etc.) son la demostración de ese poder militar que los nobles ponderaban, poder de las armas que las Hermandades y las villas tuvieron que asumir, avaladas por el poder real, para poder derrotarles. La fascinación de las poblaciones vascas por los alardes, la demostración periódica y palpable de la fuerza militar de las poblaciones puesta al servicio de su señor, nace sin duda en este periodo y marca el carácter de las festividades en épocas venideras [fig. 10].

Ya a principios del siglo XVII el Padre Henao decía de Bilbao:

“Sobre todo lo aseguran por mar y tierra el esfuerzo y valor de sus vecinos, naturalmente belicosos y denodados [...]. A que se añade la prevención de armas, en que se esmeran mucho, siguiendo su natural inclinación á ellas. La primera alhaja que se ofrece a la vista, al entrar en las casas, son los mosquetes, escopetas, frascos, picas, dardos, espadas, paveses y escudos. Estas son las colgaduras, y estas las pinturas. Halleme en un rebato, y en menos de una hora vi puestos en campo más de setecientos hombres, bien armados, diestros todos, sino es uno ú otro, en jugar y disparar con presteza y puntualidad los mosquetes. Las muestras de armas son ordinarias en Bilbao [...]”¹²¹

Es esta demostración de poder, orgullo de los vecinos, el que las villas vizcaínas heredaran de la época banderiza y no deja de ser esclarecedor que el mismo Padre Henao comprenda que las armas ocupan en las casas hidalgas vizcaínas el lugar que en otras partes ocuparían lienzos y esculturas como elementos de orgullo para el señor de la casa.



Fig. 10. La pervivencia de los alardes medievales en Vizcaya: los “*errebombilloak*” de Elorrio..

La plasmación de los derechos forales en el Fuero Viejo de 1452 suma además un nuevo aliciente a las demostraciones armadas de las villas: el hecho legalmente

¹²¹ HENAO, G. de, *Averiguaciones de las antigüedades de Cantabria, enderezadas principalmente a descubrir las de Vizcaya, Guipúzcoa y Alava, provincias contenidas en ella, a la gloria de S. Ignacio de Loyola...* [S.l.], [s.n.], 1894-1895, (Tolosa, Imp. Lib. y Enc. de E. López). Cit. GUIARD LARRAURI, T.; RODRÍGUEZ HERRERO, A., “Compendio e índices de la Historia de Bilbao”, en GUIARD LARRAURI, T.: *Historia de la Noble Villa de Bilbao*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1974, tomo V, p. 77.

reconocido de que los naturales vizcaínos solo están obligados a prestar servicio de armas dentro del territorio del Señorío, distinción debida al reconocimiento de la defensa de los intereses de su señor en épocas pasadas pues fueron los villanos y los integrantes de las Hermandades, no los viejos linajes nobles, los que asumieron esa defensa. Sin embargo, los nobles de las ciudades y los poderosos locales sabrán conseguir en siglos venideros que este privilegio, que en principio recompensaba, sobre todo, la fidelidad de pequeños propietarios, burgueses y artesanos, se convierta en orgullo de las villas, sin distinción de sectores sociales, integrándolo de forma natural en las festividades de todo tipo, incluso puramente religiosas.

Antes nos hemos preguntado sobre el posible recurso de los linajes vizcaínos a la fiesta como medio de admiración y persuasión entre sus iguales y no hemos encontrado nada entre los testimonios de la época (sobre todo los escritos de Lope García de Salazar) que nos haga pensar que siquiera se les pasase por la imaginación semejante uso. Más bien parece que la nobleza vizcaína, empeñada en la preeminencia de las armas, no tuvo en consideración las festividades sino como modo de dejar patente el conflicto político, económico y social que la consumía utilizando para ello las estructuras religiosas (conflicto entre los que querían llevar las andas cerca de los pies y los que querían llevarlas junto a las cabezas) y corporativas (la crítica de los Fuyta o Fuica a lo consumido y gastado en una fiesta de cofradía y cómo perdieron la vida por ello) heredadas de la época medieval. En este sentido, la fiesta del siglo XV, aún plenamente medieval (el Renacimiento no llegará al País Vasco hasta casi mediado el siglo XVI) poco tiene que ver con el despliegue del Barroco donde se utilizan todos los elementos sensoriales de la misma para convencer a participantes y espectadores de la bondad de su sociedad. Entre los nobles vizcaínos la fiesta no es un medio de manipulación mental o de persuasión sino que se revela como un elemento más de manifestación de sus rencillas de sangre, de sus guerras particulares. No se busca convencer a nadie de la bondad de la sociedad existente, sino que se intenta imponer el criterio del más fuerte sobre los demás, apelando a la violencia en la fiesta si es necesario.

Todo ello nos conduce a creer que la fiesta de corte renacentista no existió en el País Vasco en el siglo XV y que, aún llegada la paz en el XVI, la preeminencia de las villas en estos dos siglos como consecuencia de la rendición de los linajes hizo que la nobleza tradicional vasca, que se hará eminentemente rural, renunciase a cualquier

expresión festiva de poder pues plasmaba éste gracias a otros medios: presión sobre arrendatarios, dominio sobre la municipalidad por la titularidad de la tierra urbana, etc.

Recordemos que las grandes familias italianas, como los Medici o los Sforza, tenían la “obligación” de realizar grandes celebraciones¹²² que contribuían a la obtención de la admiración y el respeto de sus iguales, admiración y respeto que se traducían en alianzas políticas gracias a las cuales estas familias se mantenían en el poder. Entre los nobles vizcaínos no se generó esa “necesidad” política: las relaciones entre las grandes familias vizcaínas habían quedado bien establecidas tras la intervención, en última instancia, del poder real que acabó de forma forzada con las disputas de sangre que, en realidad, ocultaban las ambiciones de una nobleza decontenta por no poder manejar a su gusto los nuevos recursos económicos. Destruída la opción de las armas se recurrió a otros sistemas no violentos para poder llegar al control de las villas y el siglo XVI se revelará como un periodo en el que se generaliza la señorialización de los regimientos locales.

Esta señorialización no se produce solo en Vizcaya sino que es fruto de la política emprendida por los Reyes Católicos y reafirmada por su nieto Carlos V tras el estallido de las Comunidades, buscando el control y el apoyo de la baja nobleza al permitirle su acceso a los centros de poder locales. Como ya hemos explicado, es esta nobleza, que en el Señorío se identifica sobre todo con los linajes comerciales de las villas, la que prontamente ocupa los grandes cargos municipales urbanos. Con un acceso directo al poder local y bajo un sistema social de supuesta igualdad hecho patente por los diversos fueros impresos, los nobles vizcaínos no se vieron en la necesidad de enfrentarse entre si por su preeminencia pues tanto los grandes linajes terratenientes como la baja nobleza de las villas se aliaron en la obtención pacífica del poder municipal frente a la burguesía artesana que es la gran derrotada frente a semejante concordia. Mientras la economía sea próspera el nuevo sistema no necesitará justificarse y será aceptado en paz pues no modifica los beneficios tradicionales que el pueblo vizcaíno ostenta. Tan solo cuando lleguen las dificultades serán necesarias

¹²² Mary Hollingsworth dice de Cosme de Médici que este patrocinaba obras de arte porque se consideraba una obligación de los hombres ricos de Florencia para con la ciudad pero, sobre todo, primaba en su ánimo el hecho de que era un magnífico medio de promoción personal. HOLLINGSWORTH, M., *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento: de 1400 a principios del siglo XVI*, Madrid, Akal, 2002, p. 58. De igual forma sucede el Barroco entre las familias pudientes italianas que ven el arte como un “accesorio necesario del rango aristocrático”. HASKELL, F., *Patronos y pintores: arte y sociedad en la Italia barroca*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 247.

nuevas estrategias para convencer a las capas más bajas de la sociedad de la bondad de este gobierno.

Teniendo en cuenta además que, gracias al reconocimiento de la hidalguía universal en los Fueros, se suponía que todos los naturales del Señorío, villanos o campesinos, señores o trabajadores, tenían los mismos derechos, la labor de la nobleza resultaba mucho menos ardua pues el marco legal del Señorío, que los nobles también defendían, proclamaba hidalgos a todos los vizcaínos. Por tanto, ¿para que realizar demostraciones de poder festivo entre iguales? Entre los linajes terratenientes no era necesario ya que había quedado claramente delimitada de forma legal la influencia social y política de los mismos; entre la nobleza villana resultaba del todo inútil ya que eran los más favorecidos por las disposiciones reales que les aseguraban el poder en el Señorío y vivían una época de prosperidad; para los habitantes de anteiglesias y villas tampoco parecía ser lógico ya que el sistema prosperaba y, sobre todo y para todos, se suponía que entre iguales no se debían hacer demostraciones de un poder superior ya que se demostraría que esa igualdad era falsa. Así pues, mientras la situación no variase y el panorama económico y social fuese favorable, la fiesta tampoco necesitaba variar en sus formas.

3.2 La fiesta y la evolución político-social en las villas vizcaínas durante la Edad Moderna.

Las últimas décadas del siglo XVI fueron decisivas en la conformación mental del periodo barroco en el Señorío debido a varios motivos culturales, morales y económicos: la celebración del Concilio de Trento, la plaga de peste entre 1597 y 1601 que reduce la población de forma drástica¹²³ y una serie sucesiva de malas cosechas que influyeron terriblemente en una zona deficitaria en trigo como el País Vasco. El Concilio de Trento varió la consideración moral no solo del arte sino de muchos hábitos y costumbres que se tenían asumidos en el País Vasco (la participación de los sacerdotes en las representaciones teatrales o el baile, el reconocimiento de los hijos ilegítimos, etc.) marcando una nueva relación entre los fieles y la Iglesia en el territorio. En cuanto a la economía, el debacle demográfico y agrícola transforma las fuentes del

¹²³ Gran parte de las villas no recuperaron las cifras poblacionales de 1500 hasta el siglo XIX: Valmaseda paso de 333 vecinos en 1565 a 118 en 1655; Durango de 637 en 1514 a 400 en las primeras décadas del siglo XVII; Bermeo de 430 vecinos en 1514 a 200 en 1622... Bilbao es una excepción puesto que para 1704 ya rondaba o superaba las cifras de 1500. FERNÁNDEZ DE PINEDO, E., op. cit., pp. 15-18.

sistema de forma radical. Desde mediados del siglo la inflación acechaba a la economía vasca pues la ferrería se vio amenazada desde Europa por hierros más rentables, perdiéndose a la vez la hegemonía en los mares (desastre de La Invencible) y Europa que conllevó la destrucción del eje Flandes-Medina que daba salida a la lana castellana. Estas circunstancias dieron lugar a un panorama económico en clara recesión.

A principios del siglo XVII la situación es claramente de crisis y el descontento que amenaza a toda Europa también empieza a ser una sombra preocupante en el Señorío. En unas pocas décadas, la situación del Señorío se equipara en lo económico al resto de la corona española y su excepcionalidad administrativa y social no es por sí sola garante de que no pueda llegar a estallar el descontento entre los sectores más deprimidos. Un buen ejemplo lo encontramos en una villa como Durango, especializada en la guarnición de armas, donde las cofradías gremiales que dependían de este sector (en el caso durangués, la cofradía de San Martín) se hundían en lo económico y son alejadas decisivamente de los centros de poder.

Aunque los cambios en los ámbitos social y económico de fines del XVI conllevan en el Señorío la aparición de las características que reconocemos como propias del periodo barroco, influyendo de forma decisiva en la formación de la fiesta, este hecho, sin embargo, no oculta la variedad del origen de las celebraciones barrocas en Vizcaya que no se reducen únicamente a las variantes internas de la señorialización y la progresiva crisis económica y que obliga a analizar la situación, en variados ámbitos (social, mental, religioso, etc.).

En primer lugar debemos comprender que, aunque en el Señorío se permanecía fiel a las características medievales de las celebraciones, las formas de la fiesta renacentista se consolidaron en España gracias a una nueva monarquía (los Austrias) que importan las formas extranjeras, difundiéndose con rapidez desde la Corte los modelos que eran empleados en sus celebraciones, sobre todo entradas y funerales. Las construcciones festivas empiezan a ser confeccionadas por artistas con nombres propios, difundiéndose mediante grabados por todo el territorio peninsular.

Mientras el prestigio de la monarquía hace que las formas renacentistas venidas de fuera comiencen a difundirse por el país, en pocos años se suman las tesis tridentinas al panorama. No debemos, sin embargo, reducir la influencia del Concilio de Trento (1545-1564) al territorio vasco pues su incidencia es muy profunda en la sociedad europea en general y en la católica España en particular. Señalaremos que, al igual que sucede con las normas morales y religiosas del momento, en el ámbito de la creación y

del arte las tesis tridentinas, a través de las disposiciones sinodales de los diversos obispados, se fundamentan de forma estricta los modos y formas en que deben desarrollarse las fiestas de componente religioso...lo que se traduce en la Corona española a todas las fiestas celebradas. Es de esta manera como el arte festivo renacentista llega hasta el Señorío de la mano de un nuevo sentir religioso y moral.

Para que este arte festivo se transformara, sin embargo, en arte barroco, serán necesarios nuevos cambios y circunstancias que, en lo social y político, vienen de la mano de la crisis que va a asolar los territorios de la corona española.

La llegada del Barroco coincide en el Señorío no solo con los terribles efectos de las malas cosechas y la epidemia de peste que acaba en 1601, sino también con el miedo creciente suscitado entre la nobleza vizcaína hacia sus supuestos “iguales” más humildes. La pobreza comienza a hacer mella entre las clases más desfavorecidas y las revueltas sociales empiezan a planear sobre el territorio. Artesanos, villanos, pequeños propietarios y campesinos son los más afectados por la nueva situación y son los que están en la base de los estallidos conocidos como machinadas, siendo la más conocida y estudiada la que fue provocada por el estanco de la sal de 1631 a 1634.

El origen de esta revuelta es político y se encuentra en el alejamiento de los pequeños propietarios agrícolas y del campesinado en general del gobierno del Señorío, frente al ascenso de la nobleza comercial (cada vez con mayores pretensiones rentistas y con Bilbao a la cabeza) y la tradicional gran aristocracia rural, vinculada desde el fin de las guerras banderizas a los intereses reales¹²⁴.

Paralelamente, se dio un aumento de la presión fiscal de la Corona creándose impuestos indirectos para abastecer a la hacienda real de dinero, armamento y hombres. Esta presión fiscal se realizó en forma de impuestos que recaían sobre los productos de consumo (la sal en este caso), es decir, que recaían sobre los grupos urbanos que no podían autoabastecerse. Los comerciantes, de esta forma, resultaban los primeros perjudicados pero también lo eran de forma paralela las masas urbanas y el campesinado.

Es cierto que estos motivos no son los únicos que motivaron la rebelión y que el descontento que existía entre los burgueses bilbaínos por su alejamiento tanto del

¹²⁴ Los orígenes y trascendencia del Estanco de la Sal recogidos en nuestra investigación se basan en el trabajo de ZABALA MONTOYA, M., “La rebelión del Estanco de la Sal (Bizkaia, 1631/34): una revisión”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, T. 204, 2007, pp. 45-128. Montoya además hizo del Estanco de la Sal el germen de su tesis doctoral, ZABALA MONTOYA, M., *Conflictividad y recomposición socio-institucional en Bizkaia en el contexto de la época de las alteraciones*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2001.

Ayuntamiento como del Consulado, cuya oligarquización arreció en los años anteriores al conflicto, contribuyó en buena medida a la crisis ya que varios de ellos llegaron a la Diputación y sus acciones dieron una nueva dimensión al motín.

El hecho de que el escenario más sobresaliente de la machinada fuese la villa de Bilbao, una de las “cabezas” de Vizcaya, y que entre los doce ejecutados hubiese dos herradores, un sastre, un trapero, licenciados y escribanos, a los que hay que sumar el secretario y el síndico del gobierno del Señorío, nos habla de unas tensiones sociales en los centros urbanos vizcaínos, generadas por la desigualdad de la riqueza, similares a las que se daban en el resto del país: aunque en un primer momento los comerciantes (sobre todo los pequeños) apoyaron la revuelta, mientras se mantuvo dentro de la queja a la presión fiscal, se unieron a los aristócratas rurales pidiendo la desaparición del impuesto sobre la sal y la represión de los rebeldes cuando los amotinados empezaron a cuestionar la validez de las instituciones forales que garantizaban la exención económica de las actividades mercantiles¹²⁵.

El Estanco de la Sal no hace más que reflejar los cambios internos que se estaban produciendo dentro de la sociedad del Señorío con la consecuente concienciación de las clases más bajas de la misma. Fue evidente para las mismas que la supuesta “igualdad” quedaba circunscrita al marco legal, de forma más problemática al ámbito social y, desde luego, nunca al económico. Esto es muy importante a la hora de comprender las formas de la fiesta barroca en nuestro territorio ya que el peso del Fuero se mostrará insoslayable a lo largo de su historia y la población vizcaína más humilde no solo se someterá a él de buen grado sino que asumirá su defensa a ultranza a lo largo de los siglos. El Fuero garantizaba la exención de impuestos estatales, la ausencia de impuestos sobre el consumo, etc., todo lo cual permitía un mayor desahogo económico de las capas más bajas de la sociedad. Debido a esta circunstancia la tradición será el fundamento irrefutable de la sociedad vasca y todas las expresiones de la misma se harán bajo su permanente sombra: recordemos que los rebeldes cuestionan las instituciones, en manos de nobles y comerciantes, que aplican el Fuero pero nunca el Fuero en sí mismo. Para el pueblo vizcaíno el Fuero es intocable pues legitima no solo su sociedad sino también su sistema moral de valores. Como dice E.P. Thompson el pueblo adoptaba modelos económicos y de conducta tradicionales (el los llama

¹²⁵ GARCÍA DE CORTÁZAR, F.; MONTERO, M., op. cit., pp. 136 y ss.

“paternalistas” por la defensa que hacen los poderosos de las mismas según les convenga) considerándolos su derecho y su patrimonio en tanto que les beneficiaba en ciertos aspectos y los defendían (violentamente llegado el caso) frente a cualquier novedad que creyesen que les perjudicaba¹²⁶. Así, gracias a la tradición que el pueblo conocía a la perfección y apoyaba con entusiasmo, los dirigentes locales se aprovecharán de este conocimiento y costumbres durante la fiesta en las épocas de crisis y por ello mismo una función como el alarde, militar, tradicional y colectivo, siempre será mejor recibido como expresión festiva que un aparato artístico de carga literaria, más relacionado con las clases altas, menos “igualitario”.

La otra gran expresión de las disputas sociales en el seno de la sociedad tradicional vizcaína que vamos a analizar¹²⁷, se dará con motivo del traslado de las aduanas del interior (los llamados “puertos secos”, Orduña y Valmaseda) a la costa lo cual conllevaba en la práctica que varios de los productos que entraban y salían de territorio vizcaíno fuesen gravados por la corona, entre ellos los productos de consumo necesarios para la subsistencia de los sectores más bajos de la población vizcaína.

Estas aduanas, que apenas perjudicaron a los grandes comerciantes bilbaínos exportadores de hierro y reexportadores de lana, tuvieron unas consecuencias inesperadas pues los propios notables rurales que promovieron su creación para detener el avance de los comerciantes, fueron víctimas de los campesinos revoltosos que abogaban por el tradicionalismo.

La actuación de los amotinados se dio en las grandes villas, sobre todo en Bilbao que centralizaba el comercio de todo el Señorío, lo que refleja el enfrentamiento que se estaba produciendo entre los poderes del Señorío, entre los notables rurales y la pujante nueva nobleza de carácter comercial que se aliaba con el pueblo siempre que lo consideraba preciso¹²⁸.

¹²⁶ THOMPSON, E. P., op. cit., pp. 71, 77 y 89.

¹²⁷ Dejamos a un lado la “matxinada” de 1766, no solo por haberse originado en Guipúzcoa y tener una repercusión limitada en Vizcaya, sino por tener como base el desabastecimiento de las comunidades agrícolas debido al aumento del precio del grano y por dirigirse contra la oligarquía rural, aquella que podía abastecerse sin problema de grano. Los habitantes de las villas vizcaínas no se encontraron tan cercanos a estos problemas como en ocasiones anteriores.

¹²⁸ Se cree que los comerciantes de productos coloniales y los importadores de artículos de consumo, obligados a pagar un arancel que antes no pagaban, se encontraron durante el conflicto de las aduanas al lado de campesinos y artesanos que vieron como se encarecían todos los productos de consumo. GARCÍA DE CORTAZAR, F.; MONTERO, M., op. cit., pp. 144 y ss.

La actuación del campesinado en esta revuelta desvela su deseo de volver a situaciones económicas anteriores donde quedaban protegidos por las leyes forales (recordemos a Thompson y sus ideas sobre un pueblo llano dispuesto a defender la tradición a ultranza). Se ataca a los propietarios porque su avaricia les ha hecho olvidar que están tratando con sus iguales, vizcaínos como ellos a los que no pueden maltratar y explotar como a simples criados. Es la tradición la que triunfa a nivel social al regresar a la situación jurídica anterior.

Recordemos que, de forma repetitiva, los ayuntamientos vizcaínos de época moderna comienzan con el estribillo “desde tiempos inmemoriales”. La tradición todo lo santifica, todo lo perpetúa; cuanto más añeja se crea una costumbre (que consagra los beneficios tradicionales de la sociedad) más se defiende. Así pues no es de extrañar que el elemento artístico de la fiesta barroca, adquirido mediante tradiciones foráneas y permitido por la pátina de grandeza que exhala la Corte Real, su principal valedora y difusora, fuese empleado en la medida que se comprendía como algo emanado del Señor de Vizcaya, digno de ser emulado por ello, pero siempre con la reticencia de no ser parte de las tradiciones propias del lugar. No es propio del pueblo hidalgo, aunque si lo sea de las instituciones que responden ante el poder real y, como no pertenece a la hidalguía vizcaína, se verá muy mal cuando la nobleza local utilice la fiesta y sus formas artísticas en su beneficio (más tarde hablaremos de los conflictos que, sobre todo en Bilbao, se dieron con los viejos linajes). Así pues el mismo principio artístico de la fiesta barroca entrará en contradicción con la visión moral y social que los vizcaínos de la Época Moderna tenían de si mismos.

La fiesta barroca es una creación política, más que artística, que surge como instrumento de control y disuasión en el siglo XVII ante la posibilidad de desórdenes sociales. Se busca el convencimiento del llamado “tercer estado”, que se hallaba sometido a tremendas presiones y que, en el caso del pueblo llano, muchas veces no podía afrontarlas debido a la depauperada situación económica que los estados europeos sufrieron en ese periodo, pero también es manifestación de las certezas de las clases superiores y de su deseo de plasmar esas ideas de forma espectacular. La utilización de recursos artísticos para dotar a esta creación de una espectacularidad jamás conocida hasta entonces en la fiesta no debe hacernos olvidar nunca que el arte es excusa o consecuencia de las celebraciones pero nunca su origen. Era un elemento del entramado festivo que, de forma rápida e indiscutible, acabará adueñándose de las manifestaciones

festivas debido a la absoluta teatralización de las mismas de tal forma que es casi imposible determinar, una vez que se levanta el escenario celebrativo barroco, donde termina lo puramente artístico y empieza lo político o social pues las formas representativas y los fines son similares, por ejemplo, tanto en el desfile del Corpus como en las procesiones de grandes carros decorados que, como marco de la canonización de un santo, exaltan la grandeza de la fe católica .

La política se pone al servicio del arte y el arte la de la política para llegar a esa gran manipulación, a esa gigantesca mentira envuelta en falsos oropeles y jaspes que es la fiesta barroca: las mayores construcciones, las más fascinantes y maravillosas, se alzan con madera y clavos para ser admiradas y destruidas una vez que ya han conseguido su objetivo y las gentes sencillas piensan que aquellos que patrocinan obras tan increíbles son dignos de su reconocimiento y su respeto. Pero en el Señorío es siempre, en última instancia, el Señor de Vizcaya quien recibe ese respeto de sus vasallos hidalgos, iguales ante la ley. Son las instituciones del Señorío quienes marcan la pauta para las celebraciones emanadas de la Corte (no entramos en las de pura raíz religiosa o fomentadas por las diversas órdenes religiosas que creemos similares a las del resto de la Corona) y son las autoridades locales quienes recogen el testigo en nombre del pueblo villano, siempre al servicio de su rey. Cualquier celebración que fomente la desigualdad entre los vecinos, todos hidalgos, es mal vista y quien desea hacerse destacar por encima de sus convecinos en el desarrollo de la celebración también lo es. El arte festivo debe honrar al rey y a las instituciones que le sirven, jamás a los particulares. Cuando las instituciones superiores del Señorío (Juntas Generales y Diputación) tengan el suficiente poder como para asumir la celebración exclusiva de los eventos festivos emanados de la Corte, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, las villas se verán excluidas de los mismos aunque el arte, como honra de las instituciones y del poder al que sirven, como elemento de lujo y distinción, comenzase a desaparecer bastante antes de la fiesta pues, al fomentar la desigualdad y ser económicamente más caro, nunca será tan apreciado como otros elementos celebrativos.

3.3 Relaciones de poder en las villas vizcaínas en los siglos XVII y XVIII: el campo festivo.

Como ya hemos dicho en epígrafes anteriores hablando de la sociedad vizcaína de época moderna, hemos asumido que la plena igualdad que los Fueros pregonaban era

un mito ya que incluso un elemento festivo como el arte evidenciaba la lucha entre los poderosos y el estado llano por ser una creación que evidenciaba la preeminencia de los primeros sobre los integrantes del segundo. Tan solo si el arte festivo es manifestación del respeto de las instituciones por su Señor, o por la religión que defienden, es respetado y admirado. Este hecho demuestra que la fiesta será manifestación de las tensiones sociales de la sociedad vizcaína del momento y ello influirá de manera decisiva en el arte creado para la misma. Es por ello que creemos que un análisis algo más pormenorizado de estas tensiones ayudará a comprender aún mejor la presencia o ausencia del arte festivo en las celebraciones del Barroco en Vizcaya.

La bibliografía tradicional vasca sobre la situación social de Vizcaya en los siglos XVII y XVIII se ha visto lastrada hasta hace muy poco tiempo por concepciones que se dejaban guiar por la pretendida “igualdad” de la sociedad vizcaína, privilegiada gracias a sus fueros. Pero esta igualdad jurídica de todos los vizcaínos era solo teoría cuando se trataba de hacer frente a las “peticiones” de dinero hechas por la monarquía (como “donaciones”, repartimientos, etc.), los impuestos municipales sobre los productos de consumo como las “sisas”, ante las demandas de marineros y soldados, que recaían de forma constante sobre los vecinos más humildes de villas¹²⁹.

La antropología vasca, junto a cierto sector de historiadores que se han dedicado a privilegiar este tipo de interpretaciones, es culpable también del desinterés que, de forma generalizada, se ha dado en el estudio de la fiesta en la Edad Moderna concebida como práctica política. En este sentido compartimos plenamente la queja de José Carlos Enríquez:

“Mi crítica a la nueva antropología cultural vasca, al menos cuando bosqueja un programa para radiografiar la fiesta tradicional, se centra en la identificación mimética que está proponiendo entre fiesta y carnaval, en la disociación que potencia entre fiesta y comunidad, en la manipulación grosera que perfila entre fiesta e identidad nativista y presentista de lo vasco, en el desinterés de la fiesta como práctica política, en la acentuación de la fiesta como genérica experiencia

¹²⁹ El estudio de las relaciones sociales en el ámbito vizcaíno (un buen trabajo es el de ARBAIZA VILLALONGA, M., *Familia, trabajo y reproducción social: una perspectiva microhistórica de la sociedad vizcaína a finales del Antiguo Régimen*, Leioa, U.P.V., 1994), aunque ha recibido un impulso decisivo a través de los estudios y congresos promovidos desde la Universidad del País Vasco por José María Imícoz Beunza, al que más adelante citaremos, aún está en sus primeras fases por lo que la bibliografía sobre estos temas, sobre todo en cuanto a conflictos urbanos se refiere, no es todavía demasiado extensa: ZABALA MONTOYA, M., *Conflictividad y recomposición...*, op. cit; GUEZALA, L. de: *Conflictividad social y política en Bizkaia a finales del Antiguo Régimen: la Zamacolada*, [s.l], [s.n.], 1996; MARTÍNEZ RUEDA, F., *Los poderes locales en Vizcaya: del Antiguo Régimen a la Revolución Liberal (1700-1853)*, Bilbao, IVAP, U.P.V., 1994; los trabajos sobre Vizcaya incluidos en *PODER, resistencia y conflicto en las provincias vascas (siglos XV-XVIII)*, Bilbao, U.P.V., 2001; etc.

religiosa y psicológica, privilegiando la lectura de lo individual sobre lo colectivo”¹³⁰.

El trabajo de Enríquez demuestra cómo la fiesta vasca, en su vertiente popular, estaba vertebrada a través del conflicto social escenificado de forma teatral a través de gestos, burlas o inversiones, atacando las prácticas gubernativas impopulares y la autoridad despótica; un buen ejemplo lo constituye la cita proporcionada sobre la actitud que adoptaron los zapateros y maestros artesanos del barrio de Achuri, parte entonces de la anteiglesia de Begoña, que insultaron al alcalde de Bilbao y persiguieron a pedradas a varios caballeros patricios que se habían reunido en la villa para asistir al Corpus Christi de 1790 debido a las tensiones sociales y económicas que se manifestaron en ese momento entre los sectores artesanales y el poder bilbaíno¹³¹.

Es evidente, tal y como hemos planteado, que existió un conflicto entre los diversos sectores sociales que convivían en el Señorío, conflicto que atraviesa todas las relaciones sociales, tanto en Vizcaya como en la Europa del momento, y que se reflejaba de forma clara en el espacio de las villas vizcaínas.

Hemos visto en el epígrafe anterior como una influyente nobleza comercial se dedicó, a lo largo de la época moderna, a acaparar los centros de poder en detrimento de una parte de la vieja aristocracia rural y la “pequeña burguesía” urbana que acabó perdiendo toda su influencia en las decisiones administrativas de carácter local. Esta nueva nobleza que encontramos a comienzos del siglo XVII, a la que se unía parte de la nobleza terrateniente, que invertía en el comercio con América a través de la Casa de Contratación de Sevilla, que situaba a sus segundones en la corte madrileña y que cifraba sus intereses en la buena marcha de la corona castellana gracias a las mercedes que emanaban de la figura del rey, se dedicó a lo largo de la Edad Moderna a alejar del poder tanto a artesanos como a los pequeños propietarios campesinos, a los primeros impidiéndoles el acceso a los cargos concejiles y a los segundos exigiéndoles hablar y escribir en castellano si deseaban representar a las anteiglesias en las Juntas.

La desaparición de la influencia de los sectores artesanales en la economía de las villas, dictaminada tanto por la desaparición de la demanda agrícola, abocada a una economía de subsistencia, como por la pérdida de peso de los sectores más significativos, en el caso vizcaíno la ferrería, hace que los artesanos sean relegados de los puestos de decisión municipales. Esta situación fue agravada por la actitud de los

¹³⁰ ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, J. C.: *Costumbres festivas...*, op. cit., p. 10.

¹³¹ *Ibid.*, p. 55.

comerciantes vizcaínos que, prestando el dinero a los productores y después haciéndose con el control del producto elaborado, impidieron el acceso directo de los artesanos a los beneficios¹³². De este modo el poder municipal queda en manos de la aristocracia terrateniente, descendiente de los “parientes mayores”, y la ascendiente nobleza comercial.

A comienzos del XVIII tanto las corporaciones locales como las instituciones del Señorío estaban dominadas por esta nueva nobleza cuyos intereses pronto se revelarán divergentes debido al creciente poder de la administración provincial, Diputación, Juntas y Corregidor, que representaban los intereses de la corona, y los municipios regidos por los diversos linajes:

“...lo que se estaba gestando era un nuevo equilibrio entre los diferentes poderes actuantes en el Señorío. Las entidades locales perdieron parcelas de autonomía que tradicionalmente habían ejercido. La Diputación amplió sus competencias y consolidó una posición preeminente en el entramado político foral. En el proceso la Corona jugó un importante papel, al menos como motor inductor”¹³³.

La creciente oposición de los poderes centrales a la jurisdicción de las villas ocupa toda la historia vizcaína del siglo XVIII pues representa el asalto a la independencia de los comerciantes vizcaínos que disponían de instituciones propias de gran reputación y autonomía como el Consulado de Bilbao, reconocido por la reina Juana de Castilla a comienzos del siglo XVI. El siglo XVIII constituirá el punto más álgido de este enfrentamiento entre el poder central y el municipal: el principal asalto de la Corona al poder de los comerciantes vizcaínos, verdaderos controladores de los municipios, se dará a partir de 1731 con el intento de conducir los productos que venían o iban desde Castilla al puerto de Santander a través de una ruta directa que unió a Burgos con el puerto cántabro y que fue construida de 1748 a 1751. Los comerciantes vizcaínos responderán al intento real con la creación de un nuevo camino alternativo, a través de Orduña.

La resistencia de las élites, sin embargo, no va a disminuir la presión jurídica de los representantes del poder central pues estaba en juego la supremacía política en el

¹³² Un ejemplo claro de lo expuesto lo ofrece Durango donde los comerciantes, que proporcionaban el dinero a los guarnicioneros para poder afrontar los costes de producción y luego comercializaban el producto manufacturado, acabaron engullendo a los artesanos, mediante el control de la producción desde su origen hasta la venta final, lo que originó la crisis y desaparición del sector. ENRÍQUEZ, J. C.; MONTE, M^a D. del, “La industria guarnicionera de Durango en los siglos XVI y XVII: trabajo especializado, protoindustria metalúrgica y diversificación”, *Vasconia: Cuadernos de Historia y Geografía*, n.º. 30, 2000, p. 83-98.

¹³³ MARTÍNEZ RUEDA, F., op. cit., p.119.

territorio. Esta resistencia local estará determinada por dos factores: el interés de las élites locales a integrarse en un espacio político más amplio, como pudiera ser el señorío vizcaíno, y la existencia de una jurisdicción ordinaria local que permitía la defensa de la autonomía frente a otro tipo de instituciones. Al primer caso se adscribe la resistencia de la zona encartada, con la inclusión de sus villas, pues sus élites eran muy poderosas a nivel local pero de poco peso en las Juntas de Guernica, y en el segundo supuesto nos hallamos con la villa de Bilbao¹³⁴.

Los bilbaínos se aferrarán con uñas y dientes a sus privilegios frente al Corregidor y la Diputación, no dándose por vencidos hasta la llegada del siglo XIX en que nuevas circunstancias hagan que desaparezcan todas las instituciones tradicionales y con ellas la antigua autonomía de las villas. Durante el siglo XVIII, el regimiento bilbaíno se opuso con todas sus fuerzas a la ingerencia de las instituciones superiores del Señorío en los asuntos locales como lo demuestra la importancia que el regimiento dará a los cuerpos militares locales, formados con los propios vecinos del municipio, y que serán la piedra de toque que haga que se enfrente con la Diputación en el marco del acontecer festivo¹³⁵.

Los hechos a los que nos referimos ocurrieron en el marco de reafirmación del poder de las instituciones municipales bilbaínas frente a la Diputación: ante el creciente dominio de las instancias supramunicipales los bilbaínos van a responder con una potenciación de todos los elementos de la vida municipal que refuercen la idea de fortaleza de la propia corporación. Para lograr tal propósito se servirán del tiempo y el espacio festivo gracias a la celebración del Corpus Christi. Esta festividad tuvo un extraordinario arraigo en la villa bilbaína pues, aparte de proporcionar un marco maravilloso y único donde desarrollar la victoria del dogma católico (y con él el triunfo de la Iglesia y el poder civil que la ampara), permitía también al regimiento bilbaíno hacer gala de su poder frente al resto de las instituciones del Señorío, a quienes invitaba de forma regular para demostrarles su capacidad económica y política.

Llegado el siglo XVIII, con el retroceso del poder municipal mediante el desplazamiento del eje comercial, sustento de la poderosa élite bilbaína, y el empuje de las instituciones centrales, el Corpus Christi fue perdiendo su capacidad de asombro

¹³⁴ MARTÍNEZ RUEDA, F., op. cit., p. 130 y ss.

¹³⁵ Sin embargo estas compañías también aparecerán en otras importantes villas vizcaínas, y por el mismo motivo, tal y como vemos en Durango. Ver Apéndices.

artístico en un proceso que va de la potenciación de lo extraordinario a resaltar la relevancia del poder militar que la villa podía desplegar. Este poder se expresó primero a través de los alardes o muestras de armas que de forma regular se hacían en Bilbao dos veces al año, por Santiago (su patrono) y el día de San Miguel en septiembre¹³⁶, pero hacia 1746 encontramos ya una compañía de 100 vecinos que desfilaron con “bestidos encarnados y sus fusiles baionetas” con motivo de la proclamación de Fernando VI¹³⁷.

Este realce de los instrumentos militares frente al arte festivo ya lo veíamos en el siglo XVII (recordemos la cita del Padre Henao) y es propio de la mentalidad del momento pues siempre se creyó que la fiesta servía para demostrar a las autoridades supramunicipales el poder de la propia villa y su fidelidad a la Corona, asuntos para los cuales el arte, para el gusto de los vizcaínos, no servía de forma tan fehaciente como la exhibición de las armas villanas.

Hasta ese instante las compañías urbanas de la villa tan solo se juntaban para los entrenamientos y los alardes pero, desde entonces, las proclamaciones se considerarán momento adecuado para hacer ostentación de la fuerza armada de la villa pues eran el mejor momento para recordar a la Corona la fuerza que la villa de Bilbao podía ofrecer a su señor¹³⁸...aunque, implícitamente, también servían para disuadir a todo aquel que tuviese pensamiento de enfrentarse con el consistorio. Recordemos que antes de 1746 ya se habían producido el Motín de las Aduanas y las primeras acciones del gobierno central para abrir el camino Burgos-Santander. Ante esa presión ejercida desde el poder central, reforzada por la creciente sujeción de las instituciones vizcaínas, el poder bilbaíno se refugiará en la falsa imagen de un poder militar que no poseía en realidad y que, cuando lo despliegue en el Corpus Christi de 1790, siendo ya muy fuerte el dominio de las instituciones superiores, se le exigirá que lo deponga¹³⁹.

¹³⁶ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 131, 1708.

¹³⁷ *Ibíd.*, 168, 11-VIII-1746, p. 75 v.

¹³⁸ La proclamación de Carlos III en Bilbao se realizó el 3-XI-1759 y en ella estuvieron también presentes las Compañías de Guardias Españolas “establecidas para el mayor lucimiento y respecto de dichas funciones”. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 181, 6-XI-1759, p. 216.

¹³⁹ El conflicto que se abrió con la Diputación tiene su origen en el uso que daba Bilbao a su fuerza armada, compuesta de tres compañías de fusileros y dos de granaderos en 1789, y que eran denominados Regimiento de Reales Guardias Españolas [A.F.B. Bilbao, libros de actas, 211, 13-X-1789, p. 70]. Tras la proclamación de Carlos IV en 1789, ante el Señorío y el Consulado, el regimiento local hizo desfilar a sus compañías el día del Corpus del año 1790 ante lo cual reaccionó la Diputación prohibiendo tal circunstancia, aduciendo que la atribución de crear una tropa urbana era por disposición real y que ninguna villa de Vizcaya tenía derecho a crearla sin la aprobación de la propia Diputación. El ayuntamiento, que ya andaba enzarzado en disputas con la Diputación desde 1760, a través de su alcalde negó que la Diputación tuviese el derecho de utilizar un privilegio que, pensaban, les pertenecía. En las

Esas compañías bilbaínas, tal vez parte integrante de las milicias provinciales que formaban el ejército de reserva en el XVIII¹⁴⁰, estaban formadas por los pequeños comerciantes, artesanos y gentes de diversos oficios liberales que poblaban el municipio bilbaíno, siendo sus mandos (alférez, tenientes y capitanes) militares pertenecientes a los linajes de la villa. Las compañías, sin embargo, permanecían bajo la salvaguarda de sus cabos que eran elegidos entre los diferentes vecinos de las calles, siempre manteniendo una jerarquía. Esta estructura armada, que repetía la formación jerárquica del poder en la villa, era, a finales del siglo XVIII, un adorno de la fortaleza de Bilbao más que un medio práctico de defensa pero, como reflejo de los esquemas de poder de la villa, de la fuerza militar que poseía, su valía era incontestable. Semejante valoración del poder militar de las villas demuestra hasta que punto estaba arraigado el poder visual de las armas en la mentalidad de los vizcaínos, poderosos o no, perviviendo desde la época de las guerras banderizas hasta finales del siglo XVIII¹⁴¹.

Aunque las relaciones entre los vecinos más pobres y los más ricos de las diversas villas vizcaínas estuvieran atravesadas por diversos momentos de crisis, generados por los diversos acontecimientos políticos (Motín de la Sal, Traslado de Aduanas, etc.) y económicos (escasez de granos que provocó en Bilbao y otras villas vizcaínas más de un tumulto), la tónica era de buena convivencia¹⁴². Recordemos que estamos en una sociedad donde los vínculos sociales venían predeterminados antes del

juntas de ese año Bilbao vuelve a resistirse al poder provincial y se acaba impidiendo a los bilbaínos, que tampoco reconocían el derecho de las instituciones provinciales en muchos otros asuntos, el acceso a los cargos del Gobierno Universal del Señorío. El asunto llegará a un arreglo en 1793 aunque la cuestión de las preeminencias continuó más allá. MARTÍNEZ RUEDA, F., op. cit.; *EXTRACTO de consulta del Consejo Real sobre debates entre la Diputación del Señorío de Vizcaya y la villa de Bilbao, a cerca del modo de celebrarse la procesión del Corpus en la misma villa...* [1792], GONZÁLEZ, T., *Colección de cédulas, cartas-patentes... concernientes a las Provincias Vascongadas copiados de orden de S.M. de los registros, minutas y escrituras existentes en el Real Archivo de Simancas*, Madrid, Imp. Real, 1829-1833, vol. II, pp. 365-373.

¹⁴⁰ Entre los treinta y tres regimientos originales de 1734, e incluso entre los 42 posteriores, nunca se nombrarán las milicias vizcaínas que debían tener un estatus diferente al resto de las milicias provinciales aunque, tanto por su composición como por su función, tienen un gran parecido a las milicias urbanas de la segunda mitad del XVIII. Sobre las milicias provinciales en España TERRÓN PONCE, J. L., *Ejército y política en la España de Carlos III*, Madrid, Ministerio de Defensa, 1997, p. 122.; GÓMEZ RUIZ, M.; ALONSO JUANOLA, V., *El ejército de los Borbones: T.II reinado de Fernando VI y Carlos III (1746-1788)*, Salamanca, Servicio Histórico Militar, 1991.

¹⁴¹ A.F.B. Bilbao, sección antigua, 0324/001/001, 1790.

¹⁴² Como dice José María Imízcoz: «las relaciones entre los poderosos y los humildes no se limitaban a las “tensiones sociales” y a las “revueltas populares”», IMÍZCOZ BEUNZA, J. M., “Élites, poder y red social: las élites del País Vasco y Navarra en la Edad Moderna (estado de la cuestión y perspectivas)”, en IMÍZCOZ BEUNZA, J. M. [coord.], *Élites, poder y red social: las élites del País Vasco y Navarra en la Edad Moderna (estado de la cuestión y perspectivas)*, [Leioa], Servicio de Publicaciones, Universidad del País Vasco, 1996, p. 13.

nacimiento y se aceptaban como algo inevitable lo cual acrecentaba la dependencia de los individuos:

“En general, aquellos vínculos no resultaban de una adhesión libre y revocable de los individuos. Ya vinieran dados por el nacimiento o por otras vías de pertenencia, como los vínculos de casa, parentesco, pueblo, etc., o ya fueran adquiridos, como los vínculos de amistad política o de clientela, los términos de la relación y lo que ella comportaba estaban preestablecidos, eran anteriores al sujeto y se imponían a él de una manera particularmente imperante”¹⁴³.

A este respecto no se deben despreciar dos ideas aglutinantes que hicieron que los más humildes de las villas se dejaran seducir por los poderosos locales, asumiendo sus puntos de vista como propios: el hecho de que ambos eran ciudadanos, frente a una mayoría campesina vizcaína, y la defensa de unos principios tradicionales y tradicionalistas villanos, afines al Fuero, frente a unas instituciones que no dudaban en traicionarlos si con ello ganaban el favor de la Corona. Es más, en varias ocasiones, como ya hemos señalado, serán los elementos más pobres de las villas los que logren hacer valer sus puntos de vistas tradicionales sobre la minoría asentada en el poder y, al estar estas reivindicaciones fundamentadas sobre el corpus foral, serán los poderosos los que deban retractarse hacía posturas más acordes con la mayoría¹⁴⁴.

A pesar de los intereses e ideas comunes, los conflictos serán abundantes y aflorarán de forma regular en las fiestas, donde el conjunto social de la villa se manifestaba públicamente, destacando en este sentido, y como ya hemos visto, Bilbao, con mucho el lugar más significativo de estos altercados vizcaínos. Así resaltan algunas actitudes de los notables locales que, pese a pertenecer al regimiento, se niegan a reconocer su poder y no acuden a sus deberes como Juan de Jugo Ezquerria, mayordomo de la cofradía del Santísimo Sacramento, que se hizo pasar por enfermo para no acudir a la procesión general de Corpus y la representación del auto teatral, paseándose mientras

¹⁴³ IMÍZCOZ BEUNZA, J. M., “Élites, poder...”, op. cit., p. 23.

¹⁴⁴ Al expresar estas valoraciones basadas en la historia social es imposible no hacer alusión a los numerosos estudios de historia social realizados y amparados por José María Imízcoz Beunza que se ocupan del entramado social en el País Vasco, de las relaciones sociales, redes de relaciones, patronazgo, clientelismo, etc., en el ámbito de la época moderna. La bibliografía es larga por lo que solo recogeremos los congresos coordinados por este autor como el ya citado *Élites, poder y red social: las élites del País Vasco y Navarra en la Edad Moderna...*, o IMÍZCOZ BEUNZA, J. M. [coord.], *Redes familiares y patronazgo: aproximación al entramado social del País Vasco y Navarra en el Antiguo Régimen (siglos XV-XIX)*, [Leioa], Servicio de Publicaciones, Universidad del País Vasco, 2001.

tanto por la villa a la vista de todos por lo cual se le encarceló ya que ponía en ridículo a las autoridades municipales a las que debía servir¹⁴⁵.

Otro tipo de altercados se daban con la gente contratada para las fiestas, con los músicos, profesionales o vecinos del lugar, que tocaban en lugares prohibidos por el ayuntamiento o en horas no permitidas a pesar del interés de los villanos. Este tipo de conflictos solían encubrir motivos económicos o morales: en Bilbao tenemos la causa promovida ante el corregidor en 1755 por el alcalde debido al comportamiento de varios vecinos que salieron a tocar la víspera de San Roque, cosa que les fue prohibida por el regimiento, y que acabaron golpeando al ministro de vara que fue a quitarles los instrumentos¹⁴⁶. Hubo, sin embargo, conflictos mucho más graves que tuvieron a los músicos asalariados de las villas más como víctimas que como simples actores: un caso lo encontramos el año de 1723 en Villaro donde, con motivo de una disputa sobre jurisdicciones entre Ceánuri y Villaro, anteiglesia y villa respectivamente, en el marco de las fiestas patronales villaresas de San Bartolomé, el tamborilero de Ochandiano, contratado por los primeros para tocar en una taberna que se hallaba en el centro de la disputa territorial, fue encarcelado por las autoridades villanas en la taberna-cárcel de la anteiglesia cercana de Castillo-Elejabeitia ya que la suya propia estaba ocupada por los toros y bueyes que se iban a correr. La disputa tenía su origen en los ingresos que la taberna proporcionaba a los de Ceánuri, que atraían a la gente con la música del tamboril y la posibilidad de bailar. Convenciendo al corregidor de la justicia de sus peticiones, los regidores villareses consiguieron que se prohibiera a los de Ceánuri tener música en la taberna cosa que no respetaron, encerrando los villareses al tamboril y a un par de los fieles de la anteiglesia. La historia contiene un capítulo final divertido ya que el tamborilero, aprovechando la oscuridad y la poca resistencia de los grillos, escapó de la taberna y no se le volvió a ver por la zona¹⁴⁷.

Pero la principal forma de conflicto se dio entre los habitantes de la villa en general y las autoridades lo cual conducía al descrédito de los miembros del ayuntamiento. Como otros muchos aspectos, este tiene variados ejemplos dentro de las fiestas vizcaínas: en un lugar como Valmaseda, por ejemplo, se dio un “alboroto y griterio” debido a la disputa que mantenían cabildo eclesiástico y secular sobre los

¹⁴⁵ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 048, 6-VI-1624.

¹⁴⁶ A.F.B. Judicial (Corregimiento), 1457/014, 1755.

¹⁴⁷ Leal carta ejecutoria dada en el pleito que litiga Villaro y Ceanuri sobre permiso denegado para colocar tabernas y barracas y para impedir que actúen tamboriles y alboques en la campa de Zubizarra en las fiestas de San Bartolomé. A.F.B. Villaro (Areatza), 125/1, 1727.

horarios de las procesiones asignados a la Vera Cruz y que hizo que los religiosos realizasen la procesión de Jueves Santo sin esperar a que las autoridades locales ocupasen su lugar lo cual conllevó la prohibición del regimiento para que la procesión avanzase, obligándola a regresar a la iglesia de San Severino de donde había partido. La gente del pueblo se reunió en corrillos en la puerta de la iglesia diciendo “que la justicia no tenía nada que mandar ni hacer en aquella procesión”, arrestándose a dos personas de las que “alborotaban y propalaban dichas y otras expresiones”¹⁴⁸.

Un último tipo de agresiones a la autoridad en el tiempo festivo se daría contra los clérigos cuando se saltan las tradiciones y cuestionan el poder municipal debido siempre a motivos económicos y conflictos de jurisdicciones entre el poder religioso y el civil. Un conflicto temprano en el periodo lo encontramos en Bilbao donde, en 1611, el cabildo eclesiástico prohíbe al Síndico Procurador General que ande en la procesión del Corpus aludiendo a lo dictado por el provisor del obispado de Calahorra-La Calzada. Como el Síndico desfiló en el lugar que mejor le convino se acabó ante el notario del provisor que dictó que se fuera según la forma acostumbrada¹⁴⁹.

Estos hechos se convierten en muestras de desacato contra un poder establecido, pero en contadas ocasiones los conflictos perdurarán más allá del tiempo festivo y, cuando lo hagan, será más por cuestión de preeminencias y de amenazas a la economía local que por la posible alteración de la jerarquía social que con tanto afán las autoridades de las villas intentaban preservar.

Vemos pues que, en cuanto a las relaciones sociales se refiere, la fiesta tenía un uso específico que los componentes humanos e institucionales empleaban según sus necesidades. Lo que ya no queda tan claro es el papel que se asignaba al arte, objeto primordial de nuestro estudio, dentro de esa creación y manipulación festiva. El arte festivo, cierto es, tenía también una significación social pues era, en primer lugar, un medio de dignificación de las instituciones frente a la Corona y la Iglesia. Como

¹⁴⁸ A.H.M.V. Libro de provisiones y autos ganados por la villa de Valmaseda 1733-1790, 046. Real provisión 5-VI-1788, pp. 661-673.

¹⁴⁹ A.F.B. Bilbao, sección antigua, 239/001/005, 29-V-1611. Estos problemas también se daban con comunidades privadas de religiosos que vivían dentro de las jurisdicciones de las villas: en Bermeo, el año de 1759, la comunidad de San Francisco, que asistía a la procesión de Jueves Santo que partía desde su iglesia, regresó al convento, ya dentro de las calles de la villa, por el desaire que el alcalde y regimiento hicieron a su síndico. El convento llevaba mucho tiempo en disputas con el ayuntamiento y éste acabó decidiendo que, puesto que ellos eran patronos de la Cofradía de la Vera Cruz que organizaba las fiestas de Semana Santa, la procesión partiría desde Santa María y solo con la asistencia de los beneficiados del cabildo. A.H.M.B. Libro de decretos, 6, 1733-1767, 29-XII-1759, pp. 138-139.

consecuencia, se consideraba el arte un recurso que aumentaba la preeminencia de quién lo utilizaba. Es evidente que esta circunstancia fomenta la desigualdad social lo cual, en una sociedad que se dice formada por “iguales”, siempre será visto con recelo pues en manos de particulares conlleva la exaltación del individuo frente a la colectividad. Este hecho no solo comporta que los grandes despliegues de arte en las celebraciones sean condenados si están realizados por particulares (a excepción de la Iglesia y las órdenes religiosas) sino que, en el mismo ámbito privado, el patrocinio de grandes despliegues artísticos no será demasiado considerado por ser visto tal derroche como una ostentación indebida en una sociedad hidalga. Frente a esta desigualdad fomentada por el arte, los alardes se presentan como un medio de unificación de la colectividad, sin hacer grandes diferencias entre poderosos y humildes, mucho más baratos, y propiciando gran dignidad a sus participantes. Son además un elemento tradicional en la mentalidad vizcaína que se integrará muy pronto en las fiestas; por el contrario el arte pertenece al ámbito de los poderosos, es ajeno al devenir de las costumbres de la colectividad del Señorío, y por ello el poder lo usará tan solo cuando crea que ello le prestigia lo cual, en la sociedad vizcaína, reduce mucho más las oportunidades que en cualquier otro lugar de la corona española.

Como remate, la mentalidad mercantil que pronto se afianzó en Bilbao, práctica y crítica con los excesos, siempre considerará las fiestas barrocas como un derroche de ostentación excesivo, demasiado caro y, con el paso de los años, de mal gusto. Ostentación, desigualdad, grandes presupuestos...estas concepciones, que calaron pronto entre los comerciantes vizcaínos, contribuirán a la contención en el gasto festivo traduciéndose en una inversión menor en las obras artísticas y en una menor calidad de las mismas.

Aunque creemos que el análisis que hemos llevado a cabo justifica plenamente la inclusión de este capítulo en nuestro trabajo, es indiscutible que la explicación del escaso arte festivo barroco en el Señorío no se agota en las razones sociales, políticas e incluso económicas, que hicieron que los poderosos vizcaínos considerasen en poco las creaciones festivas. Junto a estas razones hay otras puramente artísticas que desgranaremos en los capítulos siguientes como las tradiciones de los canteros venidos de Cantabria, el retraso y afianzamiento de ciertos estilos, etc. Aún así, el tema festivo es tan complejo, incluso cuando buscamos ceñirnos al ámbito artístico, que nos resulta casi ineludible no acabar este repaso con otra importante razón que compete tanto al

ámbito de las mentalidades como al de arte: la adopción del clasicismo como lenguaje del poder. La austeridad que reflejan las líneas de las obras clasicistas será muy pronto del gusto de las instituciones locales vizcaínas y se asentará no solo en los edificios de los centros urbanos sino en la mentalidad de los notables. Los exteriores severos serán dominantes tanto en los edificios privados como en los públicos, reservándose el moderado lujo que los notables vizcaínos se permitían para el hogar, las reuniones puntuales o ciertos momentos festivos. De esta manera el clasicismo será tenido como tradicional en Vizcaya desde finales del Renacimiento, pasando a formar parte del ideario y de los gustos propios de los poderosos locales. Por supuesto, en la valoración y uso del arte clasicista en Vizcaya inciden más circunstancias, parte de ellas puramente artísticas, pero estas razones tendrán que esperar para ser analizadas en los capítulos siguientes.

4. El espacio de la transformación.

Todo cuanto hemos analizado hasta el momento, en este segundo apartado, escapa del ámbito artístico para darnos un marco socio-político de la vida urbana en el Señorío durante la época moderna, marco necesario para comprender que buscaban los poderes vizcaínos al manipular los componentes festivos.

Hemos visto la singularidad de la sociedad vizcaína, compuesta por personas “iguales” ante la ley que, sin embargo, eran completamente desiguales a la hora de afrontar los impuestos indirectos sobre el consumo, los pagos hechos a la corona a través de donativos, repartimientos, etc. Los siglos XVII y XVIII están atravesados por varios conflictos que ponen de relieve hasta que punto las diferencias sociales, basadas en el poder económico, eran claras en la sociedad vizcaína y como estas diferencias se mostraban de forma fehaciente en las villas donde se daban cita tanto los nuevos linajes comerciales como la gente que llegaba de las anteiglesias rurales huyendo de la privatización realizada por la antigua nobleza terrateniente del Señorío. Este hecho nos ha dado la oportunidad de contemplar la diferencia existente entre la pequeña burguesía urbana, compuesta de artesanos, pequeños mercaderes y profesionales liberales, respecto a la gran burguesía comercial, la “nobleza” comercial, que dominaba el poder en las grandes villas de Vizcaya. Alejados del gobierno de las villas, en un proceso que arranca desde el siglo XVI, la pequeña burguesía villana y el pueblo en general participó en la vida urbana a través de agrupaciones como las cofradías, gremiales o puramente religiosas (que servían de elementos de control de la religiosidad y de las diferencias sociales) y demostraciones colectivas como las muestras de armas donde se hacía alarde de la fortaleza que el pueblo ponía a disposición de la villa y su señor.

Las fiestas, momento único para hacer ostentación del poder villano y hacer manifiesta la jerarquía urbana, serán un medio irremplazable por el cual hacer patente este complejo entramado social que se plasmaba de forma inequívoca en el trazado urbano de las villas. Calles, edificios, iglesias... todo cuanto se alzaba dentro de los muros de las villas tuvo un espacio social determinado y fue utilizado por el poder como marco de sus representaciones políticas, siendo en la fiesta cuando ese marco se transformaba en un escenario definido que ejemplificaba de que forma el poder usaba

todos los medios artísticos y humanos para lograr convencer a sus subordinados de la bondad de sus fines¹⁵⁰.

Para lograr conocer de que forma se llevaba a cabo esta transformación es necesario conocer primero los medios urbanos, el escenario fijo, que las villas disponían en el momento festivo para poder determinar después de que forma se llevó a cabo la transformación de ese escenario creando un nuevo lugar transmutado que era el verdadero espacio festivo.

4.1 El espacio religioso: iglesias y Calvarios.

En las cartas fundacionales de las diversas villas vizcaínas se estipulaba la creación de la iglesia parroquial del lugar puesta bajo el patronazgo del regimiento local. Este hecho hace que las parroquias de las villas estudiadas sean objeto de nuestro trabajo aunque, cuando se vean afectados por la intervención municipal festiva, también trataremos de otros recintos religiosos, como pueden ser conventos o iglesias de patronazgo privado. Además, hay otros recintos, como las ermitas, que ocasionalmente serán tratados en este trabajo por su relación con determinados acontecimientos festivos (es lo que sucede, por ejemplo, con la Ermita del Cristo en Portugalete y las fiestas organizadas por la cofradía de la Vera Cruz en esta localidad), aunque no las analizaremos en este capítulo. Para completar la visión de los espacios religiosos realizaremos un breve repaso de los Calvarios que se dispersan por la geografía de las villas y que nos ayudarán a comprender la integración de los espacios religiosos en la fiesta así como la transmutación de los espacios civiles y públicos en lugares propicios para los ritos católicos. Si aspiramos a comprender como estos espacios eran vistos en la época barroca, como los valoraban sus contemporáneos y como eran transformados por la fiesta, debemos realizar un análisis de los mismos algo alejado de las concepciones tradicionales de la historia del arte y que nos ayude a visionarlos como sujetos propicios para la maravilla y la sorpresa propia de los eventos barrocos.

Las **iglesias** vizcaínas suelen estar cerca de las murallas, junto a las puertas, o bien externas a ellas cuando su creación es anterior a la fundación de la villa como ocurre, por ejemplo, en San Agustín de Echevarría, en Elorrio.

¹⁵⁰ ÁLVAREZ SANTALÓ, L.C., “La fiesta religiosa barroca y la ciudad mental”, en SÁNCHEZ RAMOS, V.; RUIZ FERNÁNDEZ, J. [coord.], *Actas de las jornadas de Religiosidad Popular: Almería, 1996, 1997*, pp. 13-28.

En la época barroca la mayor parte de las parroquias analizadas ya estaban construidas y vamos a encontrarnos con muy pocas iglesias que pertenezcan de forma plena a este periodo aunque, como veremos, si será una época en la que abunden reformas y otro tipo de elementos como las torres o los pórticos.

Si tuviésemos que hacer un *esquema de las parroquias* municipales que fueron escenario pasivo de la fiesta barroca tendríamos que retrotraernos hasta el “estilo gótico” para encontrarnos con la mayor parte de las iglesias que destacan en este estudio. Plenamente góticas hay varios ejemplos y los encontramos sobre todo en la costa con parroquias como Santa María de Ondárroa [fig. 11], Santa Eufemia en Bermeo, la Asunción de Lequeitio [fig. 12], las bilbaínas de San Antón y Santiago y una muestra vizcaína del interior como es San Severino de Valmaseda.



Fig. 11 y 12. Iglesia de Santa María, Ondárroa. Sobre estas líneas, iglesia de la Asunción, Lequeitio.

En Bermeo nos encontramos con la iglesia juradera de Santa Eufemia, de origen medieval, que se sitúa junto al puerto viejo de la villa marinera. La iglesia de Santa María de Ondárroa, comenzada a construir en 1462, posee varios típicos elementos decorativos góticos como las tracerías flamígeras, los pináculos, el rosetón de la fachada, etc. Esta serie de iglesias costeras se cerraría con la iglesia de la Asunción de Santa María en Lequeitio, levantada también a lo largo del siglo XV, cuyo aspecto gótico, donde destacan las dobles arquivoltas, fue reforzado con la serie de reformas que sufrió en el siglo XIX.

Fuera de la línea de costa hallaríamos las iglesias de Bilbao, San Antón y Santiago [fig. 13 y 14], la primera levantada a partir del siglo XIV y la segunda acabada en el siglo XVI. La primera, hoy en día catedral de la Villa, fue reformada de forma severa a finales del siglo XIX, cuando se destruyó su fachada barroca, así como su torre,

para crear un conjunto neogótico que es el que ha llegado hasta nosotros. La iglesia de San Antón ha sido conservada sin alteraciones apreciables desde que fuese acabada en el XVI (excepción hecha de su excelente campanario barroco) aunque su estilo gótico sea menos brillante que el de la actual catedral bilbaína.



Fig. 13 y 14. Actual catedral de Santiago e iglesia de San Antón, Bilbao.

Uno de los interiores góticos menos alterados dentro de estas iglesias parroquiales lo encontramos en San Severino de Valmaseda [fig. 16]. La parroquia de San Severino posee una planta basilical y fue levantada en el siglo XV aunque su fachada principal y torre fueron reformadas antes de 1730.

Otra parroquia que debería ser citada, en principio, como de estilo gótico es Santa María de Uríbarri en Durango [fig. 15]. Sin embargo, debido a la construcción caótica de su edificio, esta adscripción debe ser matizada. Esta iglesia fue comenzada en estilo gótico en el siglo XIV pero, debido a la mala factura de su construcción que hizo que siempre amenazase ruina, y los numerosos parones que ralentizaron la obra causados por los apuros económicos¹⁵¹, hasta principios del siglo XVIII no se acabó su construcción (tras el bombardeo que sufrió la villa en 1937, la fábrica fue reconstruida casi en su totalidad): en la actualidad, entre otros muchos elementos de diversas épocas, la cubrición es gótica, los pilares renacentistas al igual que el retablo que, sin embargo, posee un camarín barroco y, en el exterior, un pórtico cubierto del siglo XVII.

¹⁵¹ En 1645 el obispo de Calahorra, Juan Piñero Osorio, pasa por Durango y queda escandalizado por el estado de la iglesia “que esta por el suelo sin poderse edificar por no tener renta. Excomulga a los mayordomos y amenaza al ayuntamiento con hacer una relación impresa de la miseria de la iglesia consiguiendo que el ayuntamiento le suplique una demora hasta que consigan nuevas rentas para acabarla. A.H.M.D. Libros de actas, 8, 12-VI-1645.



Fig. 15 y 16. Iglesia de Santa María de Uríbarri, Durango, e iglesia de San Severino, Valmaseda.

En el mismo Durango existe otra iglesia que verdaderamente ha sido destrozada de tal manera a lo largo del tiempo que nos es imposible reconstruir sus formas originales por lo que hoy queda: San Pedro de Tavira, en las afueras de la villa de Durango. Según los documentos escritos, esta parroquia debió ser levantada en estilo románico aunque lo que hoy queda de la iglesia primitiva es gótico con ciertos elementos renacentistas. La transformación más radical la sufrió en el siglo XVII cuando parte de la iglesia fue separada con mampostería para crear la capilla del Rosario, cambiándose la orientación de la antigua planta.

Hay una serie de iglesias de estilo gótico que no han llegado hasta nuestros días pero que deben ser citadas también por su importancia en el hecho festivo. Una de ellas es la parroquia de los Santos Juanes en Bilbao, sin duda también de planta gótica y con una única nave aunque no podemos comprobarlo ya que fue “desafectada” en la segunda mitad del XVIII¹⁵², cuando se aprovechó la expulsión de los jesuitas para trasladar a la iglesia del Colegio de San Andrés la vieja parroquia cuyo edificio estaba casi en ruinas, desapareciendo la antigua en el siglo XIX. Más importante aún para nuestro trabajo, pues fue la primera parroquia de Bermeo en importancia, es Santa María de la Atalaya, que estaba en ruinas en las últimas décadas del siglo XVIII y que fue reconstruida en las primeras décadas del siglo XIX en el estilo neoclásico.

¹⁵² ANDRÉS MORALES, A. de, “Urbanismo y arquitectura en el Bilbao del siglo XVI”, en *BILBAO, arte e historia= Bilbo, arte eta historia*, Bilbao, Diputación Foral de Vizcaya, 1990, vol. 2, p. 92.

En un término medio, de “tránsito entre el Gótico y el Renacimiento”, tenemos en Elorrio la iglesia parroquial de la Purísima Concepción [fig. 17], comenzada en 1459 y terminada en los últimos años del siglo XVII, lo cual hace que el cuerpo principal de la iglesia tenga una mezcla de elementos góticos y renacentistas (sus bóvedas de crucería son de formas muy complejas y artísticas). La torre, levantada a fines del XVII en sustitución de la antigua espadaña, ha sido calificada por algún autor como de estilo “herreriano”¹⁵³ por su desornamentación en una época en que ese estilo ya había remitido en el resto de España y que remite al clasicismo barroco que emanaba del santuario de Loyola. La segunda parroquia de Elorrio en época moderna es la iglesia de San Agustín de Echevarría, que hoy es parte de la villa aunque, ya lo hemos comentado, estaba situada fuera del trazado primitivo de la misma, perteneciendo a una de las anteiglesias cercanas aunque ya en el siglo XVIII se encontraba bajo patronazgo municipal debido a que fue parroquia de la villa mientras se encontraba en obras la fábrica de la Purísima¹⁵⁴.

Originariamente más tardía que las parroquias de Elorrio, nos encontramos con la iglesia de Santa María de Portugalete [fig. 18], comenzada hacia 1492, y que se adscribe al llamado “estilo Reyes Católicos” que, pese a tener elementos estructurales góticos como las cubiertas, pilares, triforio, etc., tiene características renacentistas como se ve en la decoración de la portada de la fachada norte, la desaparición de la girola, etc.



Fig. 17 y 18. Iglesias de la Purísima Concepción, Elorrio, y de Santa María, Portugalete.

Durante el Renacimiento, la característica constructiva se centra en la permanencia de los modelos góticos y a la influencia del renacimiento castellano a través de los modelos burgaleses:

¹⁵³ AGUIRRE KEREXETA, I., *Elorrio (aproximación a una monografía local)*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1992, p. 139.

¹⁵⁴ En realidad el rey concedió, de 1634 hasta 1712, el patronazgo de las iglesias de Elorrio al Duque de Ciudad Real pasando tras su muerte a la villa. A.F.B. Elorrio, C.9 L.112, 1712.

“...un absoluto tradicionalismo tipológico, como sintáctico se mantuvo a lo largo de todo el siglo XVI- ni una cúpula puede encontrarse, no digamos una estructura más compleja de carácter anticuario- como demostraría de entrada la persistencia de las iglesias-salón y más tarde su evolución en iglesias columnarias. No obstante el número de sus ejemplos vascos, debiéramos nuevamente pensar en su dependencia con respecto a las propuestas burgalesas y meridionales, y en carácter reductivo y simplificador- como en otras regiones castellanas- de las soluciones de las catedrales siloescas, con pilares compuestos, como formulación hispana del uso propio y moderno de la manera antigua”¹⁵⁵.

Tanto los edificios de la época medieval, como los renacentistas y, incluso, muchos barrocos del siglo XVII, van a estar realizados en el difundido estilo gótico de siglos anteriores en lo que supone un claro retraso respecto a lo que en el mismo momento se estaba realizando en el resto del territorio peninsular. Este hecho es debido, de forma fundamental, a las tradiciones de los artífices, de los canteros, que permanecen fieles a los antiguos modelos constructivos:

“El cantero vasco se aferra mucho, por lo general, al modelo renacentista por el creado o aceptado (como antes lo habían hecho respecto a los modelos góticos, pues mucho de gótico paradójicamente tienen los modelos renacentistas vascos) organizando en pleno barroco las iglesias en esquemas muy claros de planta rectangular, de salón, con una y sobre todo tres naves. Se abovedan estas estructuras con crucerías. Poco a poco estos esquemas irán quedando anticuados, prefiriéndose otros, los que desde Madrid propugnan algunos edificios debidos a la escuela de los Mora, un estilo más evolucionado, un barroco academicista”¹⁵⁶.

En el periodo barroco el número de iglesias se reduce de forma drástica para dejarnos apenas unas muestras del mismo. Si bien existen edificios religiosos que se levantaron de forma privada en el XVII y XVIII (ejemplos serían el convento de Santa Clara en Valmaseda, el Colegio de San Andrés en Bilbao, etc.) dentro del patronazgo municipal el panorama es exiguo. En este sentido debemos recordar que el antiguo Colegio de San Andrés, a raíz de la expulsión de los jesuitas, pasó a ser parroquia de Bilbao con el nombre de los Santos Juanes a finales de la década de 1770; sin embargo, cuando se haga el traspaso de reliquias de un recinto a otro, con la consagración del nuevo templo parroquial, la actuación de las autoridades de la villa bilbaína entrará

¹⁵⁵ MARÍAS, F., “El Renacimiento “a la castellana” en el País Vasco: concesiones locales y resistencias a “lo antiguo”, *Ondare*, nº17, 1998, p. 30.

¹⁵⁶ BARRIO LOZA, J. A; MOYA VALGAÑÓN, J. G., “El modo vasco de producción arquitectónica en los siglos XVI-XVIII”, *Kobie*, nº.10, 1980, pp. 291-292.

dentro ya de la nueva mentalidad ilustrada con lo que el estudio de este recinto en las fiestas barrocas de carácter municipal no puede ir más allá de lo puntual en este trabajo.

Con la llegada del siglo XVIII debemos hacer una clara distinción entre las corrientes que van a atravesar el territorio vizcaíno: una heredera del decorativismo y sinuosidad llegada desde Castilla y la obra de los Churriguera y otra de influencia guipuzcoana, emanada desde el Santuario de Loyola, heredera de la tradición vizcaína del XVII de carácter clasicista. La Iglesia de San José en Lequeitio, levantada por los jesuitas desde 1688 es una obra de transición pues, a una concepción arquitectónica clasicista y severa propia del XVII vizcaíno, incorpora una fachada exterior, realizada a partir de 1720, heredera del cuerpo alto de la Encarnación de Bilbao (el tracista de ambas obras fue el mismo, Martín de Zaldúa) y de San Esteban de Salamanca, cuya parte baja sirvió de inspiración a la obra lequeitiarra. Tras la expulsión de la orden del territorio de la corona española en 1766, esta iglesia pasó a ser parroquia de la villa¹⁵⁷.

Una iglesia heredera de la corriente decorativista que llegaba desde Castilla es San Severino a quien ya citamos dentro de los edificios de origen gótico pues fue comenzada en el siglo XV. Sin embargo, en 1730, el municipio decidió dotarla de un nuevo campanario, del que hablaremos más tarde, y una nueva fachada, teniendo como tracista al carmelita Fray Marcos de Santa Teresa¹⁵⁸, autor de varias obras de la orden en el Señorío (se le atribuye la iglesia carmelita de Marquina y el convento de Sestao), teniendo como director de obras a Antonio de Vega¹⁵⁹.

Este templo es muy interesante en cuanto al estudio de la escenografía de la fiesta barroca se refiere puesto que su fachada barroca, complementada por su hermosa torre, crea un espacio teatral muy propicio al espectáculo festivo. La concepción de este espacio escenográfico fue además reforzado por las decisiones de un regimiento que pasó gran parte de los siglos XVII y XVIII adquiriendo casas que diesen a la plaza para crear un recinto más despejado que diese mayor empaque al conjunto formado por la

¹⁵⁷ BARRIO LOZA, J. A.; MADARIAGA VARELA, I., “Jesuiten arkitektura Bizkaian=La arquitectura de los jesuitas en Bizkaia”, en *JESUSEN Lagundia Bizkaian=La Compañía de Jesús en Bizkaia [catálogo de exposición]: Bizkaiko Foru Artxibategiko Erakustarteoa, 1991 Abendua= Sala de Exposiciones del Archivo Foral de Bizkaia, diciembre 1991*, Bilbao, Bizkaiko Foru Aldundia=Diputación Foral de Bizkaia, 1991, pp. 65-68. BARRIO LOZA, J. A., “Arquitectura religiosa en Bizkaia”, en *IBAIK...*, op. cit., T. IV, pp.104, 110.

¹⁵⁸ Sobre este artista ver ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Aportación de los Carmelitas Descalzos a la historia del arte navarro. Tracistas y arquitectos de la Orden”, en *Santa Teresa en Navarra. IV Centenario de su muerte*, Pamplona, PP. Carmelitas. Grafinas, 1982, pp.183-230.

¹⁵⁹ BARRIO LOZA, J. A., “Iglesia de San Severino en Balmaseda”, en BARRIO LOZA, J. A.[dir.], *Monumentos Nacionales de Euskadi: Vizcaya*, T. III, Vitoria-Gasteiz, Euzko Jaurlaritza, 1985, p.436-438.

iglesia, la plaza y el ayuntamiento, maridaje que habla de la unión en las villas vizcaínas entre el poder civil y el religioso y que resalta la concepción de espacio público de las plazas que también encontraremos en otros lugares como, por ejemplo, Bermeo.

El ejemplo de San Severino nos sirve para constatar en que forma el gusto artístico de las élites fue retardatario en muchos lugares de la Vizcaya del siglo XVIII respecto a la evolución de las mentalidades. Este despliegue de barroco arquitectónico y decorativo valmasedano no se corresponde con el mejor instante de la fiesta en la villa sino con su decadencia: por la misma época comienzan los ataques de los clérigos contra los bailes tradicionales que se ejecutaban en las fiestas, emparejados con las recomendaciones para promover la devoción al Calvario¹⁶⁰, lo cual demuestra el inminente cambio de mentalidad entre las élites de la villa que, aunque mantienen su fervor religioso, comienzan a separarse de los gustos de la gente del común.

La explicación a este aparente contrasentido, que es generalizado en toda Vizcaya, es fácil de entender: llegadas de forma tardía a Vizcaya, las formas barrocas que encontramos en la fachada y campanario de San Severino así como en otras torres (la Asunción de Lequeitio, San Antón de Bilbao, etc.) y varios elementos de las iglesias vizcaínas de la primera mitad del XVIII, son el reflejo de un estilo que arribaba a estas tierras con mucho retraso respecto a otras zonas peninsulares (debido, sobre todo a la perduración de las tradiciones trasnochadas de los canteros que trabajaban en el Señorío), estilo que convivió con un barroco clasicista heredero del siglo anterior y, sobre todo, influenciado por lo construido en el santuario guipuzcoano de Loyola (cuyo mejor ejemplo es San Nicolás de Bilbao) en un momento en que las élites locales se encontraban en un periodo de transición que llevaría al triunfo de las tesis ilustradas¹⁶¹.

Hasta que llegó el triunfo de esa nueva mentalidad, que trajo consigo la elección del estilo neoclásico como mejor respuesta a la búsqueda del clasicismo y la sencillez en las artes, la elección del estilo barroco más cercano a las tesis churriguerescas se debe tanto por la novedad que constituía este tipo de concepción en Vizcaya como por el

¹⁶⁰ A.H.M.V. Libros de actas, nº. 35, 27-XII-1729, p. 22.

¹⁶¹ Sobre Clasicismo en España: BUSTAMANTE GARCÍA A., *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1983; LAMPÉREZ Y ROMEA, V., *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, ed. dacs. del original de 1922, Madrid, Giner, 1993; LOSADA VAREA, C., *La arquitectura en el otoño del Renacimiento. Juan de Naveda, 1590-1638*, Santander, Universidad de Cantabria, 2007. En Vizcaya: BARRIO LOZA, J. A., “El arte durante los siglos XVII y XVIII: el clasicismo y el barroco”, en *BILBAO, arte e historia= Bilbo, arte eta historia*, Bilbao, Diputación Foral de Vizcaya, 1990, vol. 1, pp. 125-149; ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.; VÉLEZ CHAURRI, J. J., “Arte moderno”, en CASTAÑER, X. [ed.], *Arte y arquitectura en el País Vasco. El Patrimonio del Románico al siglo XIX*, San Sebastián, Nerea, 2003, pp. 77-93.

prestigio que arrastraban sus creadores consigo, a lo que se sumaba su recepción desde Castilla, verdadero foco emisor de las novedades que llegaban a Vizcaya en el terreno de las, llamémoslas así, “artes mayores”. Así, mientras que la fiesta barroca comenzaba a deslizarse por la pendiente debido al progresivo cambio de la mentalidad de sus patrocinadores, que a lo largo de estos dos siglos siempre tendieron hacia el clasicismo y la austeridad decorativa, la arquitectura daba muestras de un barroquismo exuberante como nunca antes se había visto en el Señorío.

Herederas de la corriente clasicista del XVII, tanto por tradición vizcaína como por influencia madrileña de la corte y la aportación de Loyola, serán otras iglesias de la primera mitad del XVIII: la segunda parroquia de la villa de Durango, Santa Ana, reconstruida en las últimas décadas del siglo XVI y principios del siglo XVII, hecha de nueva factura hacia 1720 aunque mantiene la bóveda de crucería y revela en esto, como en la sobriedad de su decoración, cierta influencia de la primera parroquia de la villa, Santa María de Uríbarri¹⁶². La otra gran muestra de esta corriente barroca clasicista, mucho más notable que la iglesia duranguesa, sería San Nicolás de Bilbao [fig. 19].

El caso de San Nicolás es único ya que pasó de un pequeño recinto en el siglo XVI, destinado a los mercaderes venidos de fuera, los navegantes y los barqueros de la villa así como a los zapateros de la misma, a ser el mejor exponente del lenguaje barroco en Vizcaya merced a su nueva iglesia levantada entre los años 1743 y 1756.

Sus influencias más directas provienen del Santuario de Loyola (Ignacio de Ibero, maestro de obras de la iglesia azpeitiarra, participó de forma directa en la concepción de la parroquia bilbaína), siendo el mejor reflejo vizcaíno del lenguaje clasicista del Barroco con una planta central que es una cruz griega inscrita en un cuadrado que se remata en altura en un gran prisma ochavado sobre el que descansa la cúpula. Su fachada, imponente para el Bilbao de la época, de carácter oblongo, flanqueada por dos torres laterales idénticas, le otorga una presencia sobresaliente en la trama urbana de la villa¹⁶³. Por otra parte, el edificio es uno de los cantos del cisne del Barroco en el territorio pues, si bien durante su levantamiento y consagración la celebración y el lenguaje es barroco, a los pocos años de su conclusión la mentalidad de

¹⁶² BARRIO LOZA, J. A.; GONZÁLEZ CEMPELLÍN, J. M.; SANTANA EZKERRA, A., *El patrimonio monumental de la villa de Durango*, Durango, Museo de Arte e Historia, 1987. También BARRIO LOZA, J. A., “Arquitectura religiosa en Bizkaia”, op. cit., T. IV, p. 110.

¹⁶³ GONZÁLEZ CEMPELLÍN, J. M.; CILLA LÓPEZ, R., *La iglesia de San Nicolás de Bari: Bilbao*, Bilbao, Museo Diocesano de Arte Sacro de Vizcaya, Obispado de Bilbao, 2004, pp. 17-47.

los dirigentes de la villa bilbaína hará que incluso esta forma de expresión arquitectónica no sea bien considerada en un periodo regido por una mayor funcionalidad de objetos y formas, aun dentro del lenguaje clasicista.



Fig. 19. Iglesia de San Nicolás de Bari (1743-1756), Bilbao.

La obra de San Nicolás nos permite adentrarnos en un último punto sobre la arquitectura de las iglesias de las villas y su adecuación como escenario de la fiesta barroca: las *torres*. La decoración barroca generalizada en las últimas décadas del XVII va a hallar un elemento sustentante digno de ser tenido en cuenta en las torres, realizadas en gran parte en la primera mitad del siglo XVIII (de esa época son la primera de Santiago, la actual de San Antón, la de Portugalete, Lequeitio, San Severino, etc.) pero, aunque alberguen elementos decorativos típicamente barrocos (como se ve en el campanario y fachada de San Severino, rematada por pináculos, volutas y ángeles que coronan los frontones) la concepción de las obras es mucho más severa que lo que pueda encontrarse en el resto de España, incluso en lugares cercanos como Guipúzcoa donde destacan obras como Santa María del Coro, en San Sebastián, o la basílica de San Ignacio de Loyola en Azpeitia. Incluso una obra tan barroca como la torre de San Antón poco tiene que ver con el derroche figurativo o estructural de la portada de Santa María del Coro. Sin embargo, si se ha de hacer una evaluación sobre la calidad decorativista de las obras barrocas vizcaínas, es evidente que las torres-campanario del siglo XVIII son el conjunto más destacado de todas las piezas arquitectónicas hechas en el periodo.

Las torres dieciochescas vizcaínas¹⁶⁴ son un producto de dos ramas cantorales, una de canteros vizcaínos como Juan Iturburu (autor, por ejemplo, del campanario de San Antón en 1773)¹⁶⁵ y cántabros (montañeses en concreto), como Lázaro de la Incera que levantó la torre de San Severino en Valmaseda en 1726¹⁶⁶, y otra de origen guipuzcoano que se ve, por ejemplo, en las torres de San Nicolás trazadas por Ignacio de Ibero y donde entrarían otros artistas que no aparecen en nuestro trabajo como Zuaznabar o Lecuona, todos influenciados por las corrientes que vienen desde Guipúzcoa (Loyola y Santa María del Coro como mejores influencias) y relacionados con las torres que en el mismo momento se realizaban en La Rioja y sus tracistas¹⁶⁷. Ambas “escuelas” se esforzaron por dotar a las torres vizcaínas de una rica decoración externa que contrasta fuertemente con los austeros interiores eclesiales, sobre todo cuando hablamos de artistas vizcaínos o cántabros.

Todas estas obras, que responden a momentos de prosperidad en las villas correspondientes y que se relacionan con el deseo de brillar de las jerarquías locales que se plasma en el patrocinio de obras recargadas y maravillosas capaces de levantar la admiración de aquellos que estaban más bajos en la escala social, se enmarcan bien en la ideología barroca de la clase dirigente. Destaca entre ellas, por lo tardío, el campanario de San Antón en 1773, levantado en una fecha en que el regimiento local se había desligado ya de ese tipo de realizaciones plenamente barrocas. El hecho se explica, sin embargo, por ser San Antón la parroquia propia de la cofradía de San Gregorio Nacianceno, los propietarios de la tierra en Bilbao, terratenientes de grandes linajes que deseaban levantar una torre señera que destacase entre las obras religiosas de la Villa: al encargarse esta obra a un cantero local, de coste mas ajustado, se garantizaba también una obra retardataria y acorde con las que hasta ese momento se habían realizado en el Señorío de las cuales San Antón es su epílogo más destacado.

¹⁶⁴ Algunos títulos sobre torres-campanario vascas y navarras: ALCOLEA, S., "Un aspecto de la arquitectura del siglo XVIII en las Vascongadas: las torres-campanario", en *Homenaje a D. José Esteban Uranga*, Pamplona, Aranzadi, 1971, pp. 311-324; AZANZA LÓPEZ, J. J., "Tipología de las torres campanario barrocas en Navarra", *Príncipe de Viana*, nº. 214, 1998, pp. 333-390; BRONTZEAREN soinu: Bizkaiko kanpaiak=El SONIDO del bronce: las campanas de Bizkaia [catálogo de la exposición: del 25 de febrero al 13 de mayo de 2005], Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 2005; etc.

¹⁶⁵ ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: *El retablo barroco en Bizkaia*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, Departamento de Cultura, 1998, p. 342.

¹⁶⁶ MONTERO ESTEBAS, P. M^a, "Nuevas noticias sobre Lázaro de la Incera Vega", *Ondare*, nº. 19, 2000, pp. 305-313.

¹⁶⁷ Este párrafo BARRIO LOZA, J. A., "Arquitectura religiosa en Bizkaia", op. cit., T. IV, pp. 110-112. Sobre torres riojanas: CANTERA MONTENEGRO, J., *Las torres barrocas riojanas*. Tesis Doctoral (inédita), Universidad Complutense de Madrid (1983); RAMIREZ MARTINEZ, J. M., *Torres y conjuratorios de La Rioja*. Logroño, 1988; etc.

En las torres-campanario del XVIII vizcaíno se hallan, sin duda, las realizaciones más decorativistas de todo el barroco arquitectónico en este territorio. Es, sin embargo, lamentable que, habiéndose iniciado una transición de la mentalidad de las clases altas, el magnífico marco escénico que ofrecían estas creaciones fuese desaprovechado por completo de cara a la fiesta pues la realización de gran parte de ellas coincide con las primeras apariciones de la ideología ilustrada en Vizcaya que tanto desaprobaban este tipo de obras y que determinaron su desaparición.

Como hemos podido comprobar, la mayoría de las parroquias de las villas fueron levantadas antes del siglo XVII con formas góticas. Gran parte, además, comparten idéntica planta basilical o “de salón”, siendo excepciones a la norma la nueva iglesia de San Nicolás (de planta central octogonal) y San Pedro de Tavira (cuyo ordenamiento interno, ya lo hemos comentado, fue alterado de forma radical en el siglo XVII al convertir la capilla del Rosario en una iglesia dentro de la iglesia). Otro buen número de ellas, además, fueron construidas durante un lapso de tiempo que abarca varios siglos con lo cual poseen componentes estructurales que corresponden a periodos como el barroco e, incluso, el neoclasicismo. Iglesias como las de Portugalete, Elorrio, Lequeitio o San Antón y Santiago en Bilbao tienen (o tenían) portadas, cementerios, pórticos y torres de la época barroca mientras que los cuerpos principales de la iglesia, bóvedas, ventanas y/o mampostería, corresponden a otros estilos¹⁶⁸.

Pese a que casi no haya iglesia vizcaína sin elementos góticos, y a que el gótico se tiene por un estilo que desintegra la materialidad de los muros mediante inmensos vitrales que proporcionan una gran claridad, muchas de estas construcciones tienen una *iluminación* no del todo satisfactoria, con vanos pequeños, mal orientados o escasos que no permiten una luz excesiva. Esta falta de luminosidad es fundamental para poder entender como afectaba a la conformación del ambiente festivo que las autoridades barrocas buscaban y los esfuerzos que tenían que realizar para transformar estos recintos en algo adecuado a sus aspiraciones de suntuosidad y maravilla. Dice Víctor Nieto:

¹⁶⁸ En Portugalete tenemos la portada del oeste, acabada en 1683, y la torre concluida en 1745. En Elorrio la torre data del siglo XVII aunque fue reformada varias veces a lo largo del XVIII, mientras que la de Lequeitio es del siglo XVIII aunque el primitivo cementerio cubierto de la villa costera que daba al mar, con su portada decorada (desaparecido tras las reformas del XIX), datase de 1670. Del siglo XVII, de 1650, era también la portada principal de la iglesia de Santiago, sustituida a fines del XIX por la actual neogótica, aunque su torre fuese acabada en las primeras décadas del siglo XVIII, siglo en que también se levantó la actual torre de San Antón.

“El espacio arquitectónico se define, además de por la estructura y articulación plástica de los elementos que lo componen, por los valores que comporta su sistema de iluminación. En los distintos lenguajes arquitectónicos- y en cada edificio en particular- la luz es algo más que un medio que nos permite ver el ámbito delimitado por la tectónica de la arquitectura; el sistema de iluminación, determinado por el control y la aplicación de la luz, configura de forma fundamental la relación entre la normativa constructiva y los valores significativos a que obedece”¹⁶⁹.

De que forma incidía la iluminación de las iglesias en las pretensiones de los poderes públicos en las fiestas lo veremos en breve pero antes hemos de ver el estado en que se encontraban estas iglesias al respecto durante los siglos estudiados. Así encontramos, como ya antes habíamos adelantado, que la luz de los recintos es poco satisfactoria en Portugalete, San Severino de Valmaseda (que debido a las modificaciones que se llevaron a cabo en el siglo XVIII y, sobre todo, el XIX ha ganado en luminosidad), San Pedro de Tavira en Durango o Santa Eufemia en Bermeo. También puede suceder que teniendo un número de ventanas en principio suficiente, el interior, de piedra parda o caliza, no favorezca la iluminación como vemos en San Antón donde los altos ventanales (altos por lo elevados que están) no sirven para despejar las penumbras que dominan la zona de los fieles. En este sentido, hay una serie de iglesias que debemos clasificar desde este momento como poco aptas para ser escenario de la fiesta barroca debido al predominio del muro sobre el vano, lo cual resta desde un principio luminosidad al interior de los recintos religiosos, una luminosidad que era considerada imprescindible por los patrocinadores de estos eventos: estas iglesias serían las ya nombradas de Portugalete, Valmaseda, San Pedro de Tavira y Santa María de Uríbarri de Durango (en este caso debemos unir los inconvenientes lumínicos que supusieron los largos años de andamios que hubo de sufrir esta iglesia hasta el siglo XVIII) y Santa Eufemia de Bermeo.

Esta oscuridad dominante se debe al peso de la mampostería, a los grandes muros macizos que son característicos de la mayor parte de estas iglesias. Hay varias razones que explican este predominio de los muros: en algunas ocasiones la explicación se halla en el origen militar de las construcciones como sucede en San Antón, erigida sobre el antiguo castillo de la villa, y también en San Severino, formando ambas parte de las murallas de la villa y como defensa podemos entender también el paño casi ciego

¹⁶⁹ NIETO ALCAIDE, V., *La luz, símbolo y sistema visual: (El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento)*, [6ª ed.], Madrid, Cátedra, 1997, p. 13.

de la iglesia de Santa María de Durango orientado hacia la fronteriza villa de Elorrio, muros todos que actuaban como protección del núcleo urbano.

De esta forma, todos los vitrales de las parroquias, renovados desde la época gótica cada vez que villas y cabildo podían permitírselo, apenas podían asumir las funciones que Víctor Nieto les atribuye en su estudio sobre la luz:

“La arquitectura gótica, a través de la articulación de las vidrieras en el edificio como un auténtico muro traslúcido, creó un espacio determinado por una luz coloreada y cambiante [...]. La *luz gótica*, a través del brillo dorado de los fondos de las pinturas o por medio de la coloreada y cambiante del espacio arquitectónico, confiere en los objetos- figuras en la pintura o elementos arquitectónicos en el interior de la catedral- una dimensión irreal, no natural y, por extensión trascendida”¹⁷⁰.

Aunque difícilmente las iglesias góticas vizcaínas respondan al ideal luminoso de ese estilo no debemos olvidar que, pese a todo, ese ideal siempre estuvo presente en la concepción de tales obras que tuvieron que adaptarse a circunstancias adversas y que las llevaron a la renuncia de la luz en beneficio de otras prioridades. Como llega a decir Barrio Loza en referencia a las iglesias góticas del territorio vizcaíno

“En Bizkaia pocas veces se desmaterializa verdaderamente el muro; el espíritu de diafanidad parece más bien entelequia”¹⁷¹.

Según el propio Barrio Loza una de las iglesias que más cercana estaría al concepto de desvanecimiento de la masa del muro sería Santa María de Ondárroa pese a que la parroquia ondarresa es una obra muy maciza. En Ondárroa el predominio del muro se encuentra en la defensa del espacio arrebatado al agua y se traduce, sobre todo, en esos inmensos pilares que la alejaban de las mareas y unos muros que debían soportar la cercana influencia del mar. Sin embargo los ventanales son bastante proporcionados respecto a la altura total del muro, dejando aparte la esbelta tracería con que están decorados y que realza su luminosidad interior. Este hecho, junto a la disposición de una planta casi cuadrangular y un espacio bastante unificado, dotan a la iglesia costera de una gran luminosidad respecto a otras parroquias estudiadas.

La defensa del agua se encuentra también en la erección de los cimientos de San Antón que antiguamente caían de forma directa sobre la ría, elevándola de forma clara sobre su cauce, lo cual no impedía que a menudo sufriera las consecuencias de las riadas. Lequeitio, iglesia costera mejor resguardada del agua y las inclemencias marinas gracias al pequeño monte Kurlutxu y la disposición del alto de La Atalaya que protegía

¹⁷⁰ NIETO ALCAIDE, V., op. cit., p. 14.

¹⁷¹ BARRIO LOZA, J. A.: “Arquitectura religiosa en Bizkaia”, op. cit., T. IV, p. 86.

su puerto, consiguió situar a su iglesia en un paraje de gran luminosidad y, aunque sus vanos no sean muy numerosos, logró para su parroquia una mayor claridad. No sucedió lo mismo en San Antón de Bilbao que, ocupando el lugar del antiguo fuerte que protegía el paso del puente, conserva en su mampostería ese sentido de fortaleza de la perdida construcción medieval lo que se traduce en un aporte lumínico mucho peor.

En general, podemos afirmar que los regimientos vizcaínos eran más propensos a valorar la sólida piedra que los frágiles vanos. Este hecho también respondía a la falta de espacio de las villas que, con núcleos urbanos pequeños y apretados, se veían obligados a veces a situar las iglesias en lugares inadecuados, estrechos y arriesgados lo cual se pone de relieve, sobre todo, en iglesias como Santa Eufemia de Bermeo, situada en un pequeño alto junto al puerto viejo, o Santa María de Ondárroa, que por una parte da a las estrechas y empinadas calles del municipio y por otra se alza de forma arriesgada a varios metros del agua que la cerca. Esta disposición ahogada de las iglesias también les proporcionaba escasas horas de luz como se ve en iglesias como Portugalete o San Nicolás de Bilbao que más tarde comentaremos.

Hemos de añadir, además, que el hecho de que la mayor parte de estas iglesias fuesen reformadas o ampliadas a partir del siglo XVI hizo que el concepto de iluminación y ventanales variase de forma significativa respecto a la idea bajomedieval¹⁷². Durante la proliferación de las formas góticas del XVI en todo el territorio peninsular se degrada el concepto de luz simbólica del gótico clásico y la vidriera pasa a ser receptáculo de temas puestos al servicio de una mentalidad conservadora que se agudiza tras el concilio tridentino. Se reduce la zona de ventanales que pasan a tener el valor clásico de los vanos en la arquitectura: un hueco que ilumina el interior del edificio. Según Víctor Nieto esta reducción del ventanaje no afectó a la claridad de los interiores lo cual, como vemos, no tiene reflejo en las iglesias vizcaínas las cuales siguieron invadidas de sombras por los motivos ya expuestos.

Las iglesias de nueva planta que surgieron en el periodo barroco, como Santa Ana de Durango o San Nicolás de Bilbao, levantadas ambas en el XVIII, de formas clasicistas y despejadas, debieran haber tenido una mayor claridad: ya desde el Renacimiento, tras el Concilio de Trento, se fomenta el cierre de las ventanas con vidrios transparentes lo cual contribuye a la mayor iluminación de los templos pese a que se reduzca la zona de ventanales. Esta solución, que es heredera de la búsqueda de

¹⁷² En todo lo expuesto en este párrafo NIETO ALCAIDE, V., op. cit., p. 132- 143.

la diafanidad renacentista a través de la luz natural, se contraponen a la función expresiva que adquiere en el Barroco de la segunda mitad del XVII y primera mitad del XVIII (buenos ejemplos son los transparentes como el de la Catedral de Toledo o, en menor medida, el que encontramos en la década de 1720 en Santa María de Portugalete) y que veremos en Vizcaya en algunas obras menores.

En cuanto al barroco clasicista de la primera mitad del XVIII, solo Santa Ana puede presumir de un espacio luminoso ya que San Nicolás a pesar de tener grandes óculos en los muros bajos, ventanas en el cuerpo superior y pequeñas aberturas en la base de la cúpula no recibe luz suficiente pues los óculos están tapados por los pórticos laterales y el resto de las aberturas están condicionadas por el espacio en que se levanta la iglesia que, si por el frente está abierto a la ría, en la cabecera está limitado por la cercana peña que la sume en la penumbra.

Existe otro elemento que contribuye a la oscuridad de los exteriores de las iglesias y que hace sobresalir la luz que hay en sus interiores: los pórticos. Los grandes pórticos, como los existentes en Santa María de Durango y Santiago de Bilbao, aparte de tener funciones prácticas como servir de plaza, mercado, teatro, cementerio, etc.¹⁷³, también servían a un propósito estético ya que potenciaban la luminosidad de los interiores religiosos frente a la oscuridad del exterior con la lectura simbólica que ello supone¹⁷⁴. Su existencia se traducían, en numerosas ocasiones, en la falta de vanos en las capillas y naves laterales lo cual también restaba luz a los interiores. Por otra parte, al tener una función práctica, los pórticos también implicaban un peligro moral puesto que conllevan la reunión de gentes con sus discusiones, ritos cotidianos, charlas y otras cosas que suponen una alteración de la gravedad del recinto y una falta al decoro que debiera imperar en los lugares sagrados.

Para tratar el siguiente punto sobre la iluminación de las iglesias debemos recordar que, en nuestro trabajo, no nos referimos únicamente a la luz suficiente para vislumbrar el interior de las iglesias sino de verdadera luminosidad puesto que eso era a

¹⁷³ Dicen en 1679 las autoridades de Durango del pórtico de Santa María de Uríbarri que “el cimiterio de dicha yglesia que sirbe de plaza y adorno y lucimiento de toda la republica estava para caersse y se conserbaba con puntales por ser parte adonde concurren todos”. Se decide rehacerlo y que la obra la lleve a cabo Martín de Olaguibel, obra que es la que se ha conservado hasta nuestros días. A.H.M.D. Libros de actas, 9, 15-VI-1679, p. 296v.

¹⁷⁴ El pórtico de la iglesia de Santiago, del siglo XVI, tenía además otra función: la de sustentar los muros de la catedral cimentada sobre un terreno no muy firme. ANDRÉS MORALES, A. de, op. cit., p. 89.

lo que decía aspirar el poder del barroco en sus recintos religiosos, a una luminosidad que fuera reflejo de la celestial pues se intentaba crear un espacio religioso que fuera trasunto del cielo y las iglesias vizcaínas del periodo difícilmente podía crear esa ilusión puesto que la mayor parte de ellas invitaban más al recogimiento propio de las penumbras eclesiásticas de los siglos altomedievales más que a los derroches de ruido y espectáculo del Barroco. Un ejemplo lo podemos encontrar en la Purísima de Elorrio que dispone de gruesos muros con contrafuertes, ventanales pequeños y altos, planta basilical y un irrisorio óculo a los pies del templo, en la cara oeste. Y, sin embargo tiene un despliegue sorprendente de claridad y resplandecientes brillos barrocos en su interior gracias, sobre todo, a su magnífico retablo y a unos muros que fueron repetidamente blanqueados desde el siglo XVIII.

La penumbra, aparte de la consabida higiene, hacia que el blanqueo de las iglesias fuese un elemento indispensable para lograr una mayor claridad en el interior de las iglesias aunque esta medida no fue aceptada de forma regular en las iglesias vizcaínas hasta el XVIII debido al avance de las concepciones racionalistas del nuevo siglo¹⁷⁵. En este periodo fue casi una moda el acudir a los blanqueadores italianos como lo demuestra el mismo caso de la parroquia elorriana: en 1783 dos maestros italianos, Paolo Bazzi y Domingo Garlotti, se ofrecieron a hacerla

“de la manera che esta la catedral de Pamplona y la de Tudela y fuente rrabia y Renteria y San Tiermo de San Sebastián che es todo un color andanto ne las Bovedas paredes pilares y arcos con su deliniado en todas sus dicias parte con línea Blanca”, reparando el yeso caído, limpiando el oro de los florones, las claves de las bovedas, capiteles y “letras que ay en la cornisa limpiando las incarnaciones o renovándolas si fuera menester renovando todos los colores que ay...”¹⁷⁶.

Pero las iglesias no solo se enjabelgaban sino que también eran pintadas:

“Los muros de los templos ampliados o erigidos en el siglo XVI, tanto fueran de mampostería como de sillería recibieron, tras su conclusión revoques, *enlucidos* y *pinturas murales*. Parece que fue práctica habitual contra la actual tendencia a picar las paredes y “sacar” la piedra [...]. Marcos habituales del quehacer de nuestros pintores eran las bóvedas o “cielos” del Gótico Renacimiento estructuradas en tramos o “capillas”, los nervios de los cruceros, terceletes, “formaletes” y combados, los plementos y lo que ellos denominaban las “ruedas” de combados. Otras zonas predilectas en los alzados eran los frisos bajo el entablamento y los paños o paneles de muro a modo de altares. La

¹⁷⁵ En 1717 y 1721 fueron blanqueadas Santa Eufemia y Santa María de la Atalaya en Bermeo. A.H.M.B. Libro de fábrica de las iglesias parroquiales unidas, nº. 913, 1717-1721, p. 286. En 1740 se blanquea la iglesia y pórtico de los Santos Juanes en Bilbao. A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de cuentas de los Santos Juanes, 0164/002, 1740.

¹⁷⁶ A.F.B. Elorrio, C.611 L.7838, 1783.

focalización de la mirada de los fieles hacia el altar mayor hace que un lugar habitual del pintor sea el “casco” del edificio con historias en los ochavos encuadrados en retablos o, en ocasiones, sustituyéndolos provisionalmente”¹⁷⁷.

Otros lugares de los recintos religiosos que también se pintaron fueron las claves (aún encontramos restos en iglesias como Portugalete, Santiago, San Severino, etc.) coros, sotocoros, capillas y sacristías.

Debemos preguntarnos hasta que punto esta decoración pintada influía o se beneficiaba de la luz natural de las iglesias. En el periodo gótico la luz se entiende, como ya nos advierte Víctor Nieto, “como un medio físico del que se obtienen resultados efectistas y apropiados para los programas escultóricos”¹⁷⁸, programas que también estaban policromados. Aunque en el siglo XVI peninsular varíe el sentido de las concepciones simbólicas es seguro que muchas de estas pinturas tenían en cuenta la luz del lugar en donde estaban situadas. Por otra parte, el despliegue de color favorecía la iluminación de los interiores eclesiásticos haciéndolos menos oscuros y recogidos aunque sin lograr que desapareciese su tendencia hacia lo sombrío.

Otro aspecto muy importante dentro de la iluminación de las iglesias es lo que daríamos hoy en llamar “iluminación artificial”. Los diversos regimientos, patronos de las iglesias parroquiales, se gastaban presupuestos enormes de forma anual para la cera ordinaria de las iglesias a la que se había de sumar la gastada de forma extraordinaria. Para que nos demos cuenta de lo importantes que se consideraban estos dispendios baste el ejemplo de las Honras de Felipe III en 1621: mientras que Portugalete, villa que sufría una de las peores recesiones económicas del periodo, gastaba 250 reales en el total de la ceremonia, Bilbao gastó 2019 reales tan solo en la cera empleada¹⁷⁹. Durante la época barroca los altares, retablos e, incluso, sepulturas, se cubrían de velas y candelabros a los que se sumaban las diversas lámparas (las más costosas en plata) que se situaban frente a los altares más importantes y los retablos. Toda esta cera suponía un importante gasto que permitía subsistir al gremio de cereros sentados en Vizcaya, sobre todo, en la villa de Bilbao, siendo la propia villa del Ibaizábal quien más frecuentemente empleaba sus servicios también para desterrar la oscuridad de los recintos religiosos, logrando crear la ficción de la luz de la religión que vence a las tinieblas del mal. La

¹⁷⁷ Así, la monumental parroquia de Elorrio fue pincelada y dorada por Juan de Elejalde y aún quedan algunos restos de esta obra. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento: la pinceladura norteña”, *Ondare*, nº. 17, 1998, pp. 91-92.

¹⁷⁸ NIETO ALCAIDE, V., op. cit., p. 20.

¹⁷⁹ A.H.M.P. Libros de cuentas, c. 73 n. 22, 1621, p. 46v. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 045, 30-IV-1621.

oscuridad que casi siempre reinaba en las iglesias de las villas permitía así un mayor aumento del comercio de velas con la contrapartida del riesgo de incendios que no eran cosa infrecuente en aquellos tiempos como lo vemos en el incendio de la iglesia de Santiago en 1641, cuyas consecuencias analizaremos más tarde en profundidad.

En conclusión, la visión que obtenemos de los interiores eclesiásticos es bastante oscura. La luz pocas veces es suficiente y nunca podrá responder a las aspiraciones de los poderes barrocos. Sin embargo, esto que podría parecer un grave problema no lo fue tanto para las autoridades laicas y eclesiásticas del periodo: el problema no era que los recintos fuesen oscuros sino que fuesen susceptibles de acoger una transformación luminosa y, en ese aspecto, las naves de los edificios religiosos eran tan buenos sujetos como las calles de las villas. Recordemos que uno de los mayores arquetipos del Barroco era la ilusoria transformación de la noche en día mediante la iluminación artificial (sobre todo gracias a los fuegos de cohetes, ruedas y luminarias)¹⁸⁰. Se trataba no de aprovechar los espacios religiosos que se poseían sino de poder transformarlos según las circunstancias: si el escenario no se adecuaba a la función debía ser reformado para que resultase idóneo. Se debía ocultar la realidad penosa y oscura de los recintos y convertirlos en el trasunto del cielo del que nos hablan los autores contemporáneos¹⁸¹, tanto a través del escenario religioso permanente (de los objetos muebles ya instalados y del espacio y la luz propias) como del efímero donde las antorchas y las velas se transformaban en “serafines”¹⁸² y la luz, tanto natural como artificial, se manipulaba para realzar tanto a los espacios como a los actores de las sacras interpretaciones:

“Esa concepción teatral del ámbito religioso no supone solo una intencionada ordenación y dinámica del espacio y los consecuentes efectos de luz que producen el refuerzo de la valoración del presbiterio y retablo mayor como escenario, sino también del púlpito que [...] realza al predicador, como el comediante se destacaba al adelantarse en el escenario en el momento culminante del soliloquio”¹⁸³.

Porque, si por algo es valorada la iluminación en el Barroco (hablamos dentro del ámbito festivo) es por las maravillas que puede descubrir bajo su manto, por su

¹⁸⁰ Este arquetipo es recogido por los estudiosos del tema desde los primeros trabajos realizados en España: MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco*, op. cit., p. 498.; BONET CORREA, A., “La fiesta barroca como práctica...”, op. cit., pp. 5-31.

¹⁸¹ “Como en el Cielo está quien está en aquel Cielo”, refiriéndose a los interiores de las iglesias. ZABALETA, J. de, *El día de fiesta por la tarde*, Madrid, Cupsa, 1977, p. 192.

¹⁸² *Ibíd.*

¹⁸³ OROZCO DÍAZ, E., “Sobre teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante”, en OROZCO DÍAZ, E., *Introducción al Barroco...*, op. cit., vol. I, p. 270.

poder de transformar las formas cotidianas en otras maravillosas y diferentes de tal manera que hasta la noche debe rendirse a su poder. La luz no solo realza el color sino que le da vida de un modo nunca visto: el color, en palabras de Saavedra Fajardo, “es quien da su último ser a las cosas y quien descubre los movimientos del ánimo”¹⁸⁴. Así pues la luz se convierte en el mejor medio manipulable para conseguir materializar los efectos de brillantez y colorido que los poderes esperan conseguir en las fiestas dentro de los recintos religiosos: en Semana Santa bastarán unos paños que oculten retablos, figuras y vanos, para conseguir la oscuridad adecuada y unas cuantas velas que creen una luz dolorosa centro de un espacio de aflicción; en fiestas de celebración las luces se multiplicarán en velas, cirios, teas, etc., junto al provecho de las horas más luminosas del día, horas que hacen incidir los rayos solares sobre las obras fungibles resaltando los dorados de los ropajes y adornos, las carnaciones de las figuras, los colores de las pinturas, logrando un despliegue de luminosidad muchas veces totalmente ajeno a la concepción arquitectónica del recinto.

Esta idea manipuladora de la luz no es nueva en el arte, ni en los edificios religiosos: esta presente con especial fuerza en la época gótica, y, como en el periodo gótico, se da más importancia a la luz “transformada” que a la luz natural. La luz natural solo es un medio para lograr esa transformación lumínica que otorgue los efectos simbólicos que se persiguen, tanto en el espacio como en el los objetos muebles, en la decoración sobre la que actúa. Si en la época medieval ese efecto manipulador y simbólico de la luz se materializa en las vidrieras, en la época barroca se plasma con singular fuerza en la concepción de los *transparentes*.

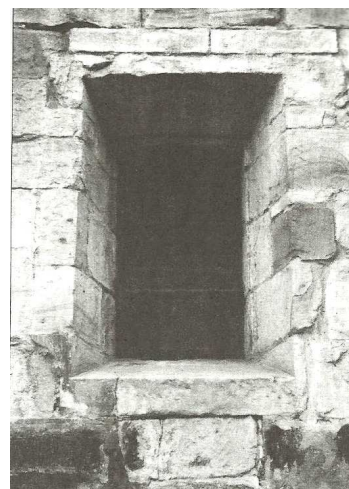


Fig. 19 y 20. TOMÉ, N.: Transparente del trascoro de la catedral de Toledo (1729-1732). ANÓNIMO: Abertura del transparente en el ábside de la iglesia de Santa María de Portugaleta (1749).

¹⁸⁴ Citado por MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco*, op. cit., p. 510.

El transparente es, en su acepción, más simple, una ventana con cristal que deja pasar la luz a través de ella para iluminar un altar o sagrario¹⁸⁵. En el Barroco tan sencilla premisa va a dar paso a una serie de obras verdaderamente deslumbrantes cuyo máximo exponente es el Transparente de la catedral de Toledo [fig. 19]. Merece la pena detenerse en la descripción de esta pieza por lo significativo de su simbolismo: levantada en la girola gótica del templo toledano para disimular la vidriera que iluminaba el camarín del sagrario, aparece de forma sorpresiva en el pasillo trasero que rodea al altar mayor. Para facilitar la incisión de la luz sobre la obra se abrió un amplio óculo en la bóveda gótica que permite dotar de mayor profundidad a la visión de las esculturas envueltas en un despliegue maravilloso de mármol y bronce dorado que circundan las figuras, muchas de ellas retratadas en gozosos movimientos, que exaltan el misterio de la Eucaristía, principio fundamental de la iglesia católica tras Trento¹⁸⁶. Este sobresaliente dominio de la luz, sin embargo, poco tiene que ver con el empleo de la misma que encontramos en el Señorío.

Los transparentes vizcaínos¹⁸⁷ poco o nada tienen que ver con las obras de deslumbrantes efectos de luz y color que surgen en el XVIII como el transparente de la catedral de Toledo¹⁸⁸, pues suelen ser huecos o ventanas que iluminan de forma sobresaliente un elemento determinado de los retablos mayores de las iglesias como el

¹⁸⁵ Hay otro tipo de elementos constructivos, característicos del barroco, que también van a ser realizados en las iglesias que dispongan de medios para ellos y que gozan de un empleo sobresaliente de la luz (aportan una gran claridad al conjunto escultórico e, incluso, a los retablos) y el color: los camarines. Los camarines, especies de huecos gracias a los cuales se podían bajar las imágenes de los retablos para ser limpiadas, reparadas y vestidas, son característicos de la época barroca que los transforma en verdaderas obras de arte llenas de luz y color (una buena muestra es el camarín de la virgen de Begoña en la basílica de su nombre, realizado en el siglo XVIII): ejemplos los encontramos en Durango, que se hizo a imagen del antiguo retablo de Begoña, o Valmaseda, donde se realizaron de forma simultánea el camarín para la imagen de San Severino en el retablo mayor y un transparente “para su mayor deznencia”.

¹⁸⁶ Entre otra bibliografía destacamos AYALA MALLORY, N., “El transparente de la catedral de Toledo (1721-1732)”, *Archivo Español de Arte*, T. XLII, nº. 167, 1969, pp. 255-288; PRADOS GARCÍA, J. M., “Las trazas del transparente y otros dibujos de Narciso Tomé para la catedral de Toledo”, *Archivo español de arte*, T. 49, nº 196, 1976, pp. 387-416; del mismo autor *Los Tomé: una familia de artistas españoles del siglo XVIII*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte II (Moderno), 1991; NICOLAU CASTRO, J., *Narciso Tomé: Arquitecto-Escultor 1694-1742*, Madrid, Arco libros, 2009, etc.

¹⁸⁷ No existe bibliografía sobre los transparentes barrocos en Vizcaya (la tipología en la zona también es escasa en relación con las provincias más próximas) e incluso la referida a estas obras en el País Vasco es casi inexistente: AYERZA ELIZARAIN, R.; GARCÍA LARRAÑAGA, I., “Utilidad de los métodos gráficos en la indagación arquitectónica: El “transparente” del templo barroco de Santa María del Coro, en San Sebastián”, *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, nº 16, 2010, pp. 148-155.

¹⁸⁸ Es de destacar las grandes fiestas, completamente barrocas, que se realizaron en Toledo para celebrar la finalización de las obras del transparente, con las consabidas disputas entre el cabildo catedralicio (ejemplarizado en el patronazgo celebrativo del cardenal Astorga) y el ayuntamiento de la capital que se disputaban desde tiempo atrás el control real de la ciudad. SANTOLAYA HEREDERO, L., “El Ayuntamiento de Toledo y el Cabildo Catedral en las fiestas del Transparente de 1732”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna*, T. 10, 1997, pp. 319-345.

camarín realizado para San Severino en Valmaseda¹⁸⁹ o el nuevo sagrario que se ejecutó en 1749 para el retablo mayor de la iglesia de Santa María de Portugalete [fig. 20]¹⁹⁰. Uno de los primeros ejemplos de camarín-transparente es el que se realizó para la Basílica de la Anteiglesia de Begoña en 1640: el camarín data de esa primera fecha y fue modificado con puertas, gradas, cortinajes, etc., hasta llegar a la forma definitiva que revelan los grabados a comienzos del siglo XVIII¹⁹¹. Hay, sin embargo, un transparente de fecha posterior que revela la influencia en su concepción de la gran obra toledana, es el camarín-transparente de la Asunción realizado entre 1754-1758 por Silvestre Soria para la parroquia de la Purísima Concepción de Elorrio donde la profundidad del primer cuerpo parece conducir la vista hasta el receptáculo de la Virgen rodeada de una exaltación de oro y reflejos dorados¹⁹².

El oro, ya desde la época medieval (y, ya antes, en el mundo pagano), era sinónimo del sol y su luz: si hay un concepto que atraviesa de forma clara la Edad Media, en cuyo tramo final surgen un buen número de las iglesias que hemos estudiado, y llega hasta el Barroco es la asociación del poder temporal al simbolismo divino que se daba en los recintos eclesiásticos a través de la luz, el oro y las joyas y que hacían que se concibiese el poder temporal, laico y religioso, como una emanación de la deidad¹⁹³. Este hecho es el que interesa sobremanera a los poderes barrocos pues, como patronos y donantes de las joyas y piezas religiosas de las iglesias, se convertían en centro de admiración de las masas que contemplaban la manifestación de su poder. Sin embargo, los poderes barrocos (excepto el rey, por supuesto) no desean tanto que su poder se vea como una emanación divina (principio básico que hace que los reyes se comprometan en la erección de las catedrales góticas) como que se reconozca que la jerarquía a la que pertenecen ha sido legitimada por el mismo Dios: no se trata tanto de asentar unas bases, que se decía intemporales, como de defender, utilizando el manto divino, unos

¹⁸⁹ A.H.M.V. Libros de actas, nº. 26, 27-IX-1676, p. 281v.

¹⁹⁰ A.H.E.V. Portugalete, libro de fábrica de Santa María, A-617, 1749. Este transparente sería mucho más parecido al primero que se abrió en la catedral de Toledo, para iluminar el sagrario del retablo gótico, que a la maravillosa obra de Tomé. PÉREZ HIGUERA, T., “El retablo mayor y el primer transparente de la catedral de Toledo”, *Anales de historia del arte*, nº 4, 1993-1994, pp. 471-480.

¹⁹¹ El camarín y el retablo fueron realizados por Pedro de la Torre en el XVII: “Ytten es condicion que el nicho donde a de estar la debota ymaxen de la Virgen Santtissima nuestra señora de begoña aya de tener su camarin y el dicho Pedro de la torre le aya de hacer conforme la dicha traça”. PASTOR Y RODRIGUEZ, J., *Apuntes para una memoria histórica y descriptiva del Santuario de Begoña*, Bilbao, 1892, p. 33.

¹⁹² VÉLEZ CHAURRI, J. J., “El retablo barroco”, en ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. [dir. y coord.], *Erretaulak=Retablos*, Vitoria-Gasteiz, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001, 2 vol, vol. 1, p. 285.

¹⁹³ NIETO ALCAIDE, V., op. cit., p. 71-77.

principios sociales que, debido a la situación política y económica, se podían ver seriamente cuestionados.

El deseo de admiración que, como ya hemos visto, tiene hondas raíces sociales y políticas, es el que hace que la luz y el color de los elementos muebles sean valorados como un medio provechoso para los poderes públicos en su afán de perpetuación en lo más alto de la jerarquía. Este empleo era válido a la hora de patrocinar obras como los transparentes que exaltaban de forma convincente principios claves del catolicismo tales como el culto a los santos, a la Virgen (recordemos el dogma de la Inmaculada) y a la Eucaristía: subvencionando el pago de semejantes obras los patronos se garantizaban la admiración de todos aquellos que estaban por debajo suyo en la escala social y el deseo de emulación de los que si poseían ese estatus. Mediante la manipulación de la luz y el color también se podía conseguir ese fin. En la fiesta, donde se transforma lo real en maravilloso, el empleo de la luz es fundamental y es donde esta va a encontrar un uso indiscriminado, sobre todo en lo que empleo de luz artificial se refiere pues, como hemos señalado en múltiples ocasiones, es lo artificioso una de las principales características de la fiesta e incluso de la cultura barroca. Unir el empleo de los recursos al alcance, como las obras muebles de las iglesias, potenciales difusores de colores y resplandores dorados, con el uso adecuado de la luz será, por tanto, algo habitual dentro de la fiesta en los recintos eclesiásticos.

Si los elementos estructurales de las iglesias las hacen en general poco luminosas y vistosas, la decoración mueble que poseían no ayudaba a lograr una mayor iluminación. Aunque las iglesias de la época estaban cubiertas en sus muros interiores con una ornamentación de gran colorido heredada de siglos precedentes, a medida que avanzaba el periodo barroco (sobre todo en el siglo XVIII) esta policromía fue sustituida por el blanqueo y los dorados en ciertos detalles arquitectónicos que, sin duda, favorecían la higiene de los templos pero les restaba vistosidad y maravilla. Por otra parte, los retablos y altares de las iglesias durante estos siglos, no son tampoco tan brillantes como pudiera pensarse: excepción hecha del hermoso retablo mayor tardogótico de Lequeitio, que goza de una de las policromías más ricas de todas las iglesias del Señorío, o el retablo de la Asunción de Elorrio, la mayor parte de las iglesias de las villas no tuvieron retablos que contrarrestasen la oscuridad del interior siendo el caso más relevante el de Portugalete, que nunca ha llegado ha ser estofado en

su totalidad y que sigue exhibiendo el color de la madera de nogal con que se hizo en el siglo XVI¹⁹⁴.

La *policromía* de los retablos es un elemento fundamental para comprender la visión que los contemporáneos de los siglos XVII y XVIII poseían de los interiores eclesiásticos y como los utilizaron para ser escenario de los eventos festivos. El colorido que los grandes retablos aportaban a los espacios religiosos era determinante a la hora de crear los efectos de luminosidad y maravilla que los ideólogos del momento pretendían obtener de semejantes lugares. Se ha definido la policromía como un procedimiento pictórico por el cual se decoraba e *iluminaba* la escultura de los retablos mediante la pintura, el dorado y el estofado de la talla¹⁹⁵ pero, también, como la capa o capas de color que cubren total o parcialmente relieves, esculturas o elementos arquitectónicos para proporcionarles un acabado o decoración¹⁹⁶, lo que la convierte en determinante a la hora de convertir un espacio poco luminoso en una fuente de color y gozo visual, enmascarando la triste y apagada realidad. Como señala Fernando Bartolomé García:

“Detrás de los materiales (oro y colores) que vemos en la policromía de un retablo se esconde por un lado la idea de ostentación, riqueza y prestigio. Desde un punto de vista funcional esta rica epidermis no busca otra cosa que enmascarar la pobreza de su interior ofreciendo una idea equivocada de la realidad”¹⁹⁷.

Gracias a la policromía, el espacio religioso se transmuta, ocultando el triste panorama de los pobres materiales (madera, yeso, etc.), dejando a su paso un halo de maravilla y respeto. Para esta transformación de los espacios gracias al color y al oro fingido los recintos religiosos eran los más adecuados por su simbología divina. Dentro de la decoración de las iglesias, el retablo y su policromía crean un efecto global que será aprovechado por el Barroco para reforzar e intensificar la religiosidad de los fieles.

“Las encarnaciones, postizos e imitaciones textiles entre otros muchos complementos ayudaron enérgicamente al acercamiento del creyente hacia lo religioso y sagrado. Los juegos de luces y sombras, tan típicos de la policromía

¹⁹⁴ La obra nunca se estofó por completo porque en el momento de empezar con la pintura se acabó el dinero para la obra. Como ya se había realizado un contrato con los maestros estos acabaron llevando a juicio a los patronos de la iglesia, es decir, al regimiento local. BARRIO LOZA, J. A., “El retablo de Portugaete: historia de un pleito”, *Estudios Deusto*, XXVIII, 1980, pp. 173-311.

¹⁹⁵ La descripción proviene de los estudios realizados por ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, 1990, p. 2. También *Policromía renacentista y barroca*, “cuadernos de arte español”, n.º. 48, Madrid, Historia 16, 1992, p. 4.

¹⁹⁶ BERASAIN SALVARREDI, I.; BARRIOLA OLANO, M., “Aproximación a la policromía del retablo de San Antón, parroquia de San Pedro de Zumaia (Guipúzcoa)”, *Ondare*, n.º17, 1998, p. 378.

¹⁹⁷ BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., *La policromía barroca en Álava*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2001, p. 33.

del Barroco conseguidos entre la alternancia de oro y color, o los efectos metálicos obtenidos mediante el uso de zonas bruñidas y bronceadas [...], quedan perfectamente integrados dentro del mundo escenográfico del retablo”¹⁹⁸.

Sin embargo, respecto al periodo renacentista precedente, la policromía y el decorativismo barroco se nos revela más alejado de la capacidad de maravilla o asombro que la policromía del XVI ya que, mientras el Renacimiento se dedicó a transformar la realidad gracias a la decoración de formas caprichosas e imaginativas (bichas, bucraneos, seres animales-vegetales, etc.) que cubrían los retablos, los artistas barrocos, fieles a las directrices de Trento, cuyo fundamento doctrinal se aprobó en 1563, se empeñaron en la búsqueda del “decoro”, del respeto a la realidad. Es lo que Fernando Bartolomé García, tomando las palabras de los contemporáneos de la época barroca, denomina “copiar del natural”, siendo la exaltación del naturalismo algo consustancial tanto a la policromía como a todo el arte del Barroco¹⁹⁹.

Según Julen Zorrozua, a quien seguiremos en el estudio de este arte en Vizcaya²⁰⁰ existen tres periodos en la policromía del territorio cuya única variación respecto a la policromía peninsular reside en los años de la periodización, no en sus características. La primera fase, siempre teniendo como base la labor en los retablos, se denomina “contrarreformista” e iría de 1600 a 1680 teniendo como principal característica la adopción de las disposiciones trentinas sobre el decoro y la decoración naturalista. Artistas de este periodo serán los Brustin, Domingo, Nicolás y Francisco, al último de los cuales hallaremos relacionado con la creación de monumentos en Bilbao, en concreto con los de San Antón en 1670 y Santiago en 1665, y Sebastián de Galbarriartu, que colaboró con Francisco de Brustin en la decoración pictórica del monumento de Santiago de 1665.

El segundo periodo de la policromía del período se denomina, simplemente, “Barroco” y se extiende desde 1680 a 1740. Se caracteriza por el aumento del dorado en la arquitectura de los retablos y a la aparición de la decoración jaspeada, es decir, de imitación de mármoles. Varios pintores de esta época se responsabilizarán también de algunas creaciones festivas, como Emeterio del Castillo que realizó varias figuras para fuegos artificiales en Valmaseda y doró el sagrario viejo de la iglesia de San Nicolás para su monumento pascual a fines de la centuria, o como Manuel de Villalón que no

¹⁹⁸ BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., op. cit., p. 34.

¹⁹⁹ *Ibid.*, pp. 185-186.

²⁰⁰ ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit., pp. 174 y ss.

solo pintó y reparó monumentos desde 1732 sino que se dedicó a su completa elaboración como lo demuestran los dos que realizó para las parroquias de Bermeo en 1742.

De 1740 a 1780 se dará el último periodo de la policromía barroca vizcaína conocido como “rococó” en el que destaca, por su mérito e importancia, la obra del retablo mayor de la Purísima de Elorrio. Es la época del triunfo de las imitaciones de jaspes y mármoles así como de la alternancia del blanco y oro. Es, sin embargo, un periodo donde los nuevos doradores vizcaínos van a ser desplazados de la autoría de los monumentos frente al magisterio que poseyeron los del periodo anterior y la intervención de artistas foráneos de gran prestigio, como puede verse en el caso de Luis Paret. El único caso comprobado en la documentación, hasta el momento, en que un pintor vizcaíno de este periodo se dedica también a la elaboración de creaciones festivas es el de Ramón de Villalón que en 1761 realizó la traza y pintura del monumento de “perspectiva” de Santa María de Durango.

La importancia de los pintores vizcaínos, de los policromistas en este caso, en la elaboración de creaciones festivas es una constante de la fiesta barroca vizcaína debido, más que al deseo artístico de las autoridades municipales, a la necesidad de los pintores locales que, para poder vivir, tenían que contentarse con cualquier tipo de trabajo que les ofreciesen. Los poderes locales recurrirán a ellos por lo económico de su labor o por su prestigio local (a veces por ambas razones a la vez), siendo secundaria su habilidad artística.

El hecho de que podamos hacer una división de la policromía similar a la que se pueda confeccionar para el resto de la Península no significa que en el Señorío dispongamos de obras relevantes o de gran categoría en cada periodo como en otras regiones de la Corona. El retablo gótico de la Asunción de Lequeitio [fig. 21] es una pieza monumental y maravillosa en los inicios de la configuración de este mueble litúrgico, con una estructura oculta bajo una extraordinaria y sobreabundante decoración. Bajo cresterías y doseles se encierra uno de los programas marianos más hermosos de toda la retablística del País Vasco.

El retablo lequeitiano es único por muchas razones en el panorama vizcaíno: es uno de los pocos góticos que aún perduran (la tasación por la finalización de la obra fue hecha en 1514); su tamaño es verdaderamente impresionante, siendo el mayor del periodo, junto a los de Toledo y Salamanca, y su policromía, catalogada de

hispanoflamenca, con un juego bicromático, azul y oro, se viste de lujosos revestimientos de brocado de aplicación:

“A ella [la policromía hispanoflamenca] se debe gran parte de lo deslumbrante de esta obra que impacta visualmente por la riqueza de su dorado y la sutilidad de sus cromatismos. El gusto por el oro, su brillo y fulgor, debe relacionarse con el concepto simbólico gótico de la luz y lo divino. Pero también deja traslucir una inclinación por lo suntuario y una vinculación entre la idea de poderío y riqueza”²⁰¹.

Esta idea de la riqueza expresada de forma visual a través del dorado del retablo, cuya explicación formal en el gótico ya nos era dada por Víctor Nieto en páginas anteriores, coincide de forma sobresaliente con las aspiraciones de una de las más importantes villas costeras que vivía un momento álgido económicamente hablando. Por si su tamaño y riqueza visual no fuesen suficientes en 1741 se le añadió un Calvario realizado por Juan Antonio de Hontañón y pintado por Luis de Foncueba²⁰², que, desde el punto de vista decorativo y de la riqueza pictórica, bien poco podían aportar al retablo gótico, mucho más rico ornamentalmente que cualquiera de estas figuras barrocas²⁰³.

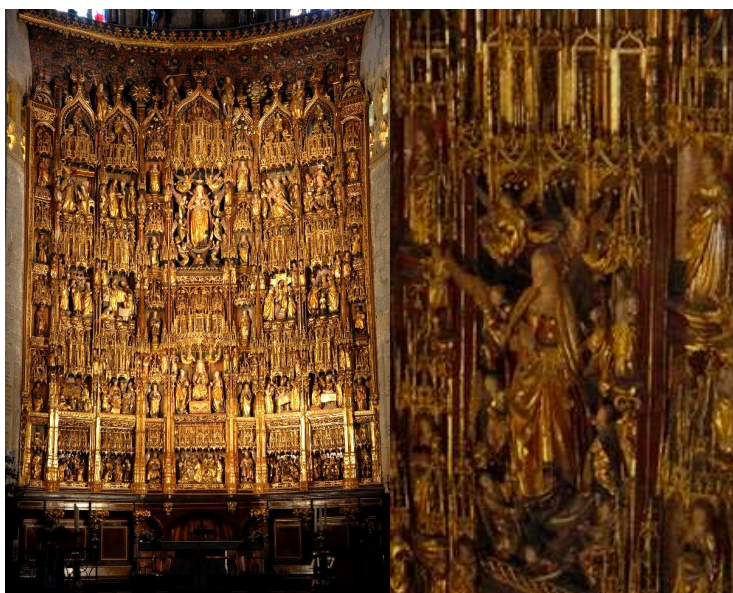


Fig. 21. Retablo mayor, vista general y detalle (1514). Iglesia de la Asunción, Lekeitio .

Comparativamente el resto de los retablos vizcaínos, tanto renacentistas como barrocos (excepción hecha de la Asunción de Elorrio), son mucho menos impactantes

²⁰¹ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “La evolución de la policromía entre los siglos XV y XIX”, en ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. [dir. y coord.], *Erretaulak...*, op. cit., vol. 1, pp. 333-335, vol. 2, p. 468.

²⁰² Se cita a Juan de “Ontañón” que realizó los bultos de Cristo, Nuestra señora y San Juan por 1500 reales y a Luis de “Foncada” que los encarna por 600 reales. A.H.E.V. Lekeitio, libros de fábrica de La Asunción, 1730-1780, A-277, 1741, p. 83.

²⁰³ Luis de Foncueva es reconocido como artista cántabro, vecino de Arnúero, que trabajó como dorador y pintor en Guernica, Mandojana (Alava), etc. *ARTISTAS cántabros de la Edad Moderna.: su aportación al arte hispánico (diccionario biográfico-artístico)*, [Salamanca], Institución Mazarrasa, Universidad de Cantabria, 1991, pp. 218-219.

decorativamente hablando, y su colorido y fulgor dorado parecen disminuidos frente a la obra lequeitiarra. Incluso la actual catedral de Santiago, que contó con un retablo similar al realizado para la capilla de los Condestables de Castilla en Burgos, realizado el primero por Guiot de Beaugrant y el segundo por Diego de Siloé,²⁰⁴ no pudo hacer sombra ni a las dimensiones espectaculares del lequeitiano ni a su brillante colorido pese a haber sido levantados ambos solo con una diferencia de treinta años (el retablo bilbaíno se finiquitó en 1546). Por desgracia, nada sabemos de la decoración que se llevaría a cabo en la arquitectura del retablo bilbaíno, pues la obra fue desmontada en 1805 desapareciendo en su totalidad excepto por algunas pocas estatuas. La tardanza en la realización de la policromía (que no se acabaría hasta 1564), debido a la crisis económica que sufrió Bilbao a raíz de la pérdida del comercio de la lana castellana²⁰⁵, y la elección de un artista riojano (Francisco Vázquez) y otro del propio Bilbao (Iñigo de Ormaeche)²⁰⁶, nos hablan de la intencionalidad ahorrativa de los municipios locales que buscan lo más cercano y barato... añadiéndose, solo si era posible, la calidad.

Asumiendo que las obras que se realizaron tras el retablo lequeitiano fueron más reducidas en general, aunque funcionales para los propósitos que se buscaban (el retablo de la iglesia de Santiago se hizo para cubrir con holgura los tres arcos que comunicaban el presbiterio con la girola del templo en su cabecera), debemos comprender que las obras realizadas durante la segunda mitad del siglo XVI y, fundamentalmente, las realizadas en la primera mitad del siglo XVII en el Señorío, son fruto de una economía en recesión sobre todo a partir de 1598, cuando la peste se ceba en las tierras vizcaínas. Son contados los retablos que quedan en las villas de esta época lo cual nos orienta sobre su número total que no debió ser demasiado elevado en cuanto a las grandes realizaciones.

Para las villas estudiadas solo contamos con dos retablos mayores desde 1550 hasta 1680: Portugalete (comenzado en 1533 y acabado de ensamblar en 1555) y Santa María de Durango (1578 hasta 1590). Si el primero se adscribe a un renacimiento de raíces flamencas, con dos modelados en las figuras, uno más suave y otro más anguloso,

²⁰⁴ Existe una buena bibliografía, sobre todo de J. A. Barrio Loza, sobre el retablo de la iglesia de Santiago. Recomendamos, por ser el último trabajo que se ha hecho recopilatorio de la catedral, y a nuestro parecer la más completa, la monografía *La CATEDRAL de Santiago*, Bilbao, Obispado, 2000.

²⁰⁵ El comercio de la lana le fue arrebatado a Bilbao por Portugalete desde 1547 hasta, aproximadamente, 1582. CIRIQUIAIN-GAIZTARRO, M., *Monografía histórica de la Muy Noble Villa y puerto de Portugalete*, [ed. facsímil], Portugalete, Ayuntamiento, 1990, pp. 80-81.

²⁰⁶ BARRIO LOZA, J. A., *Los Beaugrant: en el contexto de la escultura manierista vasca*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, Caja de Ahorros Vizcaína, 1984, pp. 69-70.

fruto de una ejecución realizada por dos artistas diferentes²⁰⁷, el segundo es claramente de origen romanista, es decir, basado en la influencia de las obras de Miguel Angel divulgadas en España a través de los grabados, con figuras hercúleas y detalles decorativos de raíz manierista²⁰⁸. Ambos retablos tuvieron problemas con una policromía que fue realizada en el periodo barroco: aunque el de Portugaleta fue estofado en su calle central ya en el XVI, su policromía original se perdió bajo la obra de Andrés de Rada (posible artista cántabro) en 1749 y, en cuanto a la obra duranguesa, decir que fue hecha a partir de 1674 y que hoy en día se halla perdida en gran parte debido a los desafortunados repintes posteriores²⁰⁹. Sin embargo, gracias a lo que ha llegado hasta nosotros, podemos asegurar que, en ambos casos, el uso del color dorado, presente de forma profusa en las dos obras, y con el simbolismo tantas veces comentado de riqueza y representación de la divinidad, es sintomático del deseo de brillantez de aquellos que pagan la decoración.

A medida que nos alejamos del gran momento económico disfrutado en Vizcaya a fines del XV y principios del XVI, el tamaño de los retablos pagados con el erario municipal disminuye y se dejan obras sin acabar, lo que explica el hecho de que en el siglo XVII, época de profunda crisis, no se realizase en alguna de las villas estudiadas ningún retablo de importancia que trajese consigo las consignas barrocas que empezaron a darse en el resto de España a partir de 1650²¹⁰.

Al no haber obras de gran envergadura que se realizasen durante el periodo, las concepciones barrocas de brillantez, luminosidad, innovación y asombro se van a refugiar en las pequeñas realizaciones que van a cubrir casi por completo los muros, pilares y columnas de las iglesias. Un caso bien documentado es el de la iglesia de la Asunción de Lequeitio que tenía a mediados del siglo XVIII ocho retablos repartidos

²⁰⁷ Los artistas eran Juan de Ayala, imaginero vitoriano, autor de las tallas del evangelio y Juan de Beaugrant, de origen flamenco, se ocupó de las de la zona de la epítola. BARRIO LOZA, J. A., *Los Beaugrant...*, op. cit., pp. 78-83.

²⁰⁸ MONTE FERNÁNDEZ, D., "Martín Ruiz de Zubiate y el retablo Mayor de Santa María de Durango (1578-1590)", *Ondare*, nº. 17, 1998, pp. 321-334.

²⁰⁹ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. [dir. y coord.], *Erretaulak...*, op. cit., vol. 2, pp. 581 y 691.

²¹⁰ Frente al panorama desolador de las villas (siendo la única excepción Marquina debido a sus numerosos conventos), la zona encartada, en comparación, va a disfrutar de algunas piezas de relieve (retablos de Güeñes, 1631 a 1637, y Gordexola, más o menos entre 1653 a 1657) que se beneficiaron tanto por la cercanía de talleres de renombre (el de Güeñes fue hecho por maestros de Liendo) como por las dotaciones económicas de particulares que buscaron a autores de cierta calidad (Antonio Alloytiz en el caso de Gordexola), siendo policromados bastante tiempo después de ser realizados (en el caso de Gordexola más de un siglo después) por los problemas económicos. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. [dir. y coord.], *Erretaulak...*, op. cit., vol. 2, pp. 745 y 765.

por toda su area: en la descripción de la villa de 1735, comentada por Juan Ramón de Yturiza en 1796²¹¹, se recogen hasta ocho retablos, aparte del mayor de estilo gótico realizado en 1502. Estos retablos eran el de Nuestra Señora de la Antigua (s. XVII) y San Pedro (propiedad de la cofradía de navegantes) a ambos lados del principal. Los seis restantes eran los de Santiago Mayor, San Roque, la Concepción, San Antolín (patrón de la localidad), San Pedro Mártir y San Miguel. Los autores del texto citado no se ponen de acuerdo en cuantos de ellos estarían sin dorar (para el autor de 1735 eran cuatro y para Yturiza dos pudiendo ser que en el intervalo que iba de uno a otro se dorasen los dos de diferencia): por la importancia que ambos dan a este tema se ve que ambos asocian, con mentalidad barroca, el dorado a la impresión de riqueza, estando la importancia de la iglesia directamente relacionada con el número de retablos, sobre todo dorados, que posee.

El caso más excepcional debió de darse en la parroquia de Santiago de Bilbao cuyas cofradías (Angel de la Guarda, San José, San Sebastián y San Roque, Nuestra Señora de la Piedad, Santa Ursula, Santo Cristo y Santiago)²¹² y fábrica se dedicaron a cubrir todo espacio libre, tanto en el claustro como en la propia catedral: tenemos varias citas a lo largo de los siglos XVII y XVIII en que las cofradías asentadas en la catedral se empeñan en levantar altares y colocar figuras de santos en todos los huecos libres de la iglesia e incluso en los que ya estaba ocupados²¹³ aunque, por lo general, los permisos les fuesen denegados ya que desde la época renacentista el área de la iglesia y su claustro se hallaban llenos de figuras y retablos. Debe destacarse que la cofradía de San José era la que integraba a todos los oficios relacionados con la madera (entalladores, carpinteros, etc.), oficios liberales como escribano, licenciado, boticario, etc., y otros oficios artísticos como los escultores, arquitectos y pintores²¹⁴. De igual manera, esta mezcolanza de oficios también se daba en otras cofradías como la de San Antón donde,

²¹¹ El título original es *Descripción de la N. Villa de Lequeitio formada el año de 1735, y adicionada con notas en el de 1796*, por Juan Ramón de Yturiza..., p. 19, y se encuentra en el archivo histórico de la villa marinera. Una transcripción del mismo, aunque la numeración de folios no se corresponde con la dada en el original, es realizada por RODRÍGUEZ HERRERO, A., *Descripción sumaria de la villa de Lequeitio (1740)*, Bilbao, 1970.

²¹² A.H.E.V. Bilbao, libros de fábrica de la catedral de Santiago, A-294-295, 1677.

²¹³ Se hacen numerosas referencias a retablos que ya estaban levantados en los siglos precedentes como el de Santa Ursula y figuras de gran raigambre como la de Nuestra Señora de la Quietud que estaba sobre la puerta que daba paso a la iglesia desde el claustro de San Miguel. Otros retablos son nuevos como el llamado "de las Santas Reliquias" que se puso en la capilla de Nuestra Señora del Remedio y fue realizado por Juan Brustin en 1614. A.F.B. Bilbao, libros de cuentas de la catedral de Santiago, 0138/002/001, 1555-1619, 1614, p. 326.

²¹⁴ MATEO PÉREZ, A., "El marco socio-profesional. La cofradía de San José", en ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. [dir. y coord.], *Erretaulak...*, op. cit., vol. I, p. 105.

a principios del siglo XVII, entre otros profesionales liberales, se encontraban varios pintores y escultores como János Privitzer, aunque en el documento aparece como Juan de Previser, y Juan y Francisco Brustin²¹⁵.

De todas las obras retablísticas realizadas durante el periodo en la iglesia de Santiago y afrontadas por el regimiento, destaca sin duda el reemplazo de los tres altares quemados en el incendio de la iglesia de Santiago, en la noche del 28-XII-1641, de la Misericordia, San José y San Sebastián, San Roque y San Damián.

Los tres altares quemados en esta parroquia tuvieron dificultades en ser remplazados. Por lo poco que el ayuntamiento estaba dispuesto a pagar costó encontrar maestros que quisieran realizarlos encargándose la obra del de la Misericordia, el primero a reconstruir, a Antonio de Alloydiz²¹⁶ que, alterando la traza que el ayuntamiento le proporcionara, consiguió convencer a las autoridades de que esta reforma era necesaria por lo que éstos llegaron a pensar “que esta obra es y a de ser de mayor autoridad y grandeza”. De esta forma el nuevo altar se debía

“...de hazer con los dichos retallamientos de colunastras pillares cornixamento y guarnesiones como lo ha hoberado y que las figuras e ymaxenes de mas desde la birgen que a de estar en el nicho principal de dicho altar, ayan de ser seis bultos de rrelieve entero bien y perfectamente cavados con las medidas que se rrequieren los nichos donde an de estar y que las dichas imágenes an de ser de los santos que sus mercedes le hordenaren porque por agora ecepto de la dicha ymaxen de nra. sra. que a de estar en el primer nicho y de la resurrezion que a de estar en el segundo cuerpo= y el del padre eterno que a de estar en el terzero= las otras quettro imágenes quedan a elesion de sus mercedes...”²¹⁷.

Debemos lamentar que no conozcamos la decoración pictórica que el retablo iba a llevar pero el hecho de que se decida pagar más a Alloydiz por aumentar la decoración, esos “retallamientos” que debían cubrir columnas, pilastras y cornisa, nos está hablando

²¹⁵ La Cofradía de San Antonio Abad, fundada en la iglesia de su nombre, no solo albergaba a la gente de profesión liberal sino que también recogía en sus filas a gente de apellido ilustre en la villa: en el libro de cuentas del año 1655 se recogía entre los nombres de los que pagaban las capellanías de la cofradía a Pedro Ibáñez de Leguizamón, Pedro de Ysasi o Juan de Gardoqui, junto a los cuales hallamos los nombres de los pintores Juan de Previser y Juan de Brustin, yerno del fallecido pintor bilbaíno Francisco de Mendieta. A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de cuentas de la Cofradía de San Antón, 0150/001.

²¹⁶ Alloydiz fue un arquitecto de Forua que se formó posiblemente junto a los artistas cántabros de Liendo-Limpías (aunque en el libro de ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit., p. 181, se sugiera que pudo ser en Burgos), tomando primero modelos romanistas que luego serían sustituidos por las influencias madrileñas que obtuvo, entre otros, de su jefe Bernabé Cordero, siendo influido también en el campo escultórico por el foco de Valladolid con Gregorio Fernández a la cabeza. VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “La escultura barroca en el País Vasco. La imagen religiosa y su evolución”. *Ondare*, n.º. 19, 2000, pp. 59-62; ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit., p. 182.

²¹⁷ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 066, 17-XI-1642, p.119.

también del gusto decorativo (mayor que en décadas anteriores) de la institución que debía pagar al maestro arquitecto y escultor.

De los retablos de San José y San Roque sabemos algo menos: el retablo de San José fue encargado a Juan de Boliialdea, maestro que, como Alloydiz, realizó varias obras para el ayuntamiento en estas fechas (como el monumento de la iglesia de Santiago que más tarde comentaremos) y el de San Roque al propio Alloydiz²¹⁸. No conocemos absolutamente nada de la traza del retablo aunque si sabemos el nombre de las figuras que fueron colocadas en él así como en el de San Roque²¹⁹: en resumen podemos decir que eran retablos de dos cuerpos, con dos calles laterales y una cornisa en la que se encontraba de forma invariable la imagen del Padre Eterno.

Las figuras se hallaban repartidas de la siguiente forma: dos a cada lado del santo o santos del retablo, otras dos en el piso superior con una escena central y en la cima la figura del Padre. La única figura que hoy se adjudica a estos retablos es La Piedad que se encuentra actualmente en la capilla homónima de la actual catedral bilbaína²²⁰. Esta pieza, cuya policromía se juzgaba decimonónica y que ha sido restaurada recientemente, muestra influencias tanto de los focos escultóricos castellanos (como se aprecia en los pliegues y el ropaje de la Virgen y en el tratamiento de la figura de Cristo) como del reciente romanismo, viéndose en la posición de las piernas de la virgen y la mano que ésta posa bajo el brazo derecho de Cristo, detalles ambos tomados directamente de la Piedad romana de Miguel Angel [fig. 22]. Como en toda obra de envergadura de la época que se precie hubo problemas en el pago y Alloydiz acabó en pleito que resolvió el corregidor a favor del demandante²²¹.

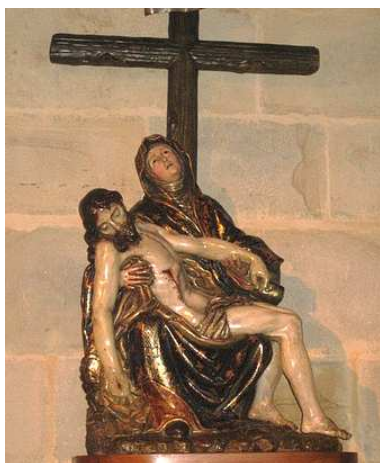


Fig. 22. ALLOYTIZ, A.: *Piedad* (1642). Iglesia de Santiago, Bilbao.

²¹⁸ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 066, 9-VII-1642, p. 63.

²¹⁹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 068, 13-IV-1644 y 24-X-1644.

²²⁰ Zorrozuza atribuye sin dudar esta pieza a Alloydiz siendo ejecutada en el año 1642. ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit., p. 182.

²²¹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 069, 13-I-1649.

El hecho de que estos retablos no hayan llegado hasta nuestros días nos impide ver el tipo de obras que los munícipes bilbaínos potenciaban pero, como apreciamos por las descripciones de figuras y de la decoración para el de la Misericordia, parece que a mediados del siglo XVII los retablos levantados en las iglesias de las villas eran de trazas convencionales que perpetuaban los modelos que se llevaban a cabo casi cincuenta años antes ya que los próceres bilbaínos, a los que se presupone mayor apertura a las nuevas corrientes, consideran “de mayor autoridad y grandeza” la decoración que Alloydiz pretende llevar a cabo. Para confirmar esta impresión tenemos el trabajo de Javier Vélez sobre la retablística barroca en el País Vasco, publicado en el año 2000²²², en donde se nos habla de la adscripción de Alloydiz al nuevo tipo de retablo que triunfo en los años centrales del siglo XVII en Vizcaya y que no era más que el antiguo retablo de traza clasicista, que se corresponde a las primeras décadas de este siglo, “con algunas modificaciones estructurales y decorativas”.

Destacar finalmente que estos tres retablos serán las obras de mayor envergadura que los munícipes realicen en el interior de la iglesia de Santiago a lo largo de todo el siglo XVII y que las realizan más obligados por las circunstancias que por el posible prestigio que puedan lograr con ellas.

Este tipo de creaciones existen también en el resto de las parroquias estudiadas como San Severino en Valmaseda donde, entre otros, se levanta en 1708 el retablo de la virgen del Carmen y el de la virgen del Rosario en 1713²²³. En Ondárroa tenemos el altar lateral de las Animas del Purgatorio aprobado en 1750 (en esa fecha se aprobó también el nuevo presbiterio y la sacristía según traza de Ignacio de Ibero)²²⁴; de estas fechas, concretamente 1749²²⁵, data también la policromía y dorado de la calle central del retablo de Portugalete, obra llena de destellos dorados que reflejaban a la vez el poder municipal (que empezaba a recuperarse), su posible riqueza y la luz que vencía la oscuridad del retablo sin estofar... aunque el ayuntamiento tampoco pudo llegar a disponer del dinero suficiente como para dorarlo en su totalidad. Otra obra de este estilo sería el retablo realizado para la parroquia bilbaína de los Santos Juanes en 1713²²⁶. En Lequeitio nos encontramos con la nueva imagen de San Luis Gonzaga para el altar de

²²² VÉLEZ CHAURRI, J. J., “La escultura barroca en el País Vasco...”, op. cit., pp. 59-62.

²²³ A.H.M.V. Libros de actas, nº. 32, 20-X-1708 y 11-V-1713.

²²⁴ A.F.B. Ondárroa, libros de actas, 4B L.002, 21-IX-1750.

²²⁵ BARRIO LOZA, J. A., *Santa María de Portugalete: arte y restauración*, Bilbao, 1994, p. 11.

²²⁶ A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de cuentas de los Santos Juanes, 0164/002, 1713.

Santiago Apóstol²²⁷; etc. La lista de obras realizadas en el interior de los templos es demasiado larga como para ser expuesta en su totalidad pero sirve para que lleguemos a una conclusión evidente: aunque se realicen varias obras en el siglo XVII, no será hasta finales del siglo que este tipo de creaciones se dispare ya que, hasta entonces, debido a la mala situación económica, todas las obras serán de menor precio y menor envergadura²²⁸. En realidad, la mayor parte de retablos y altares de las iglesias pertenecen al periodo anterior, el Renacimiento, o se construirán en el siglo venidero, el siglo XVIII, siglos de expansión y de recuperación económica respectivamente.

¿Qué consecuencias conlleva esta circunstancia en el ámbito de la fiesta? El exhibicionismo de formas dado en el Barroco y que se plasma a partir de las últimas décadas del XVII y a lo largo del XVIII, sin embargo, no va a encontrar gran eco en el interior mueble de las iglesias de las villas refugiándose en obras de pequeño tamaño, como altares y tumbas, antes que en los grandes retablos. De esta manera el espacio de los edificios que van a albergar los eventos festivos estará lleno de penumbras, como advertimos en el apartado de la iluminación, y, en la mayoría de los casos, la luz incidirá sobre obras que, debido a la época de crisis, contendrán un dorado poco sobresaliente, un estofado no demasiado brillante y unas encarnaciones burdas. Los retablos de época gótica y renacentista no serán suficientes para paliar la oscuridad reinante en los interiores eclesiásticos y la poca cantidad y calidad de los realizados en el siglo XVII no contribuirá a difuminarla. Será necesario una época de mayor bonanza como el siglo XVIII para que los retablos realizados hasta el momento y los de nueva creación se cubran por fin de dorados y estofados de calidad, capaces de producir la sensación de brillantez y maravilla que los poderes barrocos esperaban transmitir de forma clara al actuar sobre el espacio religioso. Uno de los mejores ejemplos lo encontramos en el retablo mayor de la Purísima Concepción de Elorrio [fig. 23].

Por muchas razones, este retablo es excepcional dentro de la decoración mueble de las iglesias vizcaínas. Es una obra de extraordinaria decoración rococó cubierta de

²²⁷ A.H.M.L. Libros de actas, nº. 51, 28-XII, 1785.

²²⁸ En Bilbao, cabeza de Vizcaya, no se dará un verdadero “boom” en la reparación y creación de figuras y altares hasta el año 1681 cuando se empieza con el nuevo altar de la ermita de San Roque (A.F.B. Bilbao, libros de actas, 105, 7-VII-1681), siguiendo el nuevo altar para reliquias que se hizo en la iglesia de Santiago (A.F.B. Bilbao, libros de actas, 106, 9-X-1682), un nuevo cuadro para el nicho de la cofradía del Ángel de la Guarda en el claustro de San Miguel (A.F.B. Bilbao, libros de actas, 110, 20-XII-1686), la nueva figura de la Asunción que fue llevada en procesión a la capilla del Santo Cristo (A.F.B. Bilbao, libros de actas, 116, 16-VI-1692), etc., a las que habría que sumar todas las recogidas en los libros de fábrica de las iglesias, haciendo un número verdaderamente notable.

guirnaldas aspidas, rocalla, flores, columnas salomónicas (legado de los anteriores intentos de acabar el retablo), bustos, motivos vegetales, etc., siguiendo el esquema de retablo-cascarón tan difundido a partir de las obras de los Churriguera, trazado por Diego Martínez de Arce y levantado por Silvestre Soria. En el siglo XVII se conoce un primer intento de ejecución al que seguiría la traza de Alberto Churriguera que procuraría llevar a cabo José de Alcorta sin poder concluir su trabajo. El retablo sería realizado finalmente a partir de 1754 con el resultado que hoy conocemos²²⁹.



Fig. 23. MARTÍNEZ DE ARCE, D.; SORIA, S.: Retablo mayor (1754-1769). Iglesia de la Purísima Concepción, Elorrio.

Obra costosa y de larga duración (su ejecución dependía de las donaciones recibidas), este retablo no fue dorado hasta casi el último año debido a los numerosos problemas que hubo, no solo económico, sino también con sus artífices. Hubo un pleito con los doradores, uno de Vitoria y otro de Mondragón, pues no se avinieron a seguir las condiciones impuestas por el vecino de Pamplona Pedro Antonio de Rada²³⁰ para la ejecución del dorado. La policromía rococó ha sido calificada como una “de las más bellas del barroco vizcaíno”²³¹ ofreciendo una amplia visión dorada, digna de las mejores aspiraciones barrocas, en la que se alternan “el bruñido y el bronceado” en medio de labores cinceladas en base a motivos geométricos y detalles rococós. En medio de tanta exhuberancia dorada destacan los colores de los ropajes de las figuras en los que predominan los rojos y los verdes.

²²⁹ El tracista fue Diego Martínez de Arce, arquitecto de Madrid, mientras que la arquitectura del retablo fue encargada a Silvestre Soria, también vecino de Madrid aunque natural de Navarra. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. [dir. y coord.], *Erretaulak...*, op. cit., vol 2, p. 911; ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: *El retablo barroco...*, op. cit., pp. 49, 68, 72, 114, 128, 384-386.

²³⁰ Este dorador era otro artista de origen cántabro aunque fuese vecino de Pamplona y desarrollase casi toda su labor en Navarra. *ARTISTAS cántabros...*, op. cit., p. 550.

²³¹ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. [dir. y coord.], *Erretaulak...*, op. cit., vol. 2, p. 914.

Un año antes de dar por acabada la obra, los regidores locales se preguntaban aún si no debían desmontarla entera y hacer de nuevo todo el retablo²³². Este hecho responde a la influencia decisiva de Silvestre Soria, partidario de desmantelar lo hecho hasta su llegada²³³, sin embargo triunfará la decisión de integrar lo anteriormente ejecutado en lo construido hasta ese momento bajo el criterio de Soria.

Esta discusión que mantuvieron los próceres con Soria, “artífice arquitecto y adornista”²³⁴, revela hasta que punto los gustos artísticos perduraban en el ideario colectivo de las jerarquías locales y como estos se amoldaban con renuencia a las nuevas corrientes llegadas de fuera del Señorío. Es fácil colegir este principio si vemos la evolución del gusto artístico que se experimentó en esos más de 80 años que transcurrieron desde que se ideó el primer retablo, a finales del siglo XVII, hasta que este se dio por finalizado, a fines de la década de 1760, y que son los que marcan en Vizcaya la transición de un primer barroco clasicista, a cierta ornamentación llegada desde la zona castellana, de nuevo a las formas clasicistas inspiradas por Loyola y a las nuevas influencias del Rococó transmitidas desde Francia.

El despliegue de color que ofrece este retablo se desarrolla en derredor de la exaltación de un principio fundamental de la iglesia, del dogma inmaculista que sirvió de reafirmación, de sello distintivo de la Iglesia Española como defensora de los principios católicos y de unificación de los poderes laicos (no olvidemos que el principal valedor de este dogma frente al papado fue el rey Felipe IV) y del pueblo en general en torno a su iglesia. En este sentido la mayor parte de las villas vizcaínas, a través de los respectivos regimientos, expresaron su pública adherencia al dogma no solo a través de escritos sino también de fiestas (de una gran sobriedad y centradas en la adoración de la imagen mariana)²³⁵ y de obras como este hermoso retablo. Que fue una empresa que se asumió desde la municipalidad lo demuestran los diversos juramentos

²³² A.F.B. Elorrio, C. 269 L. 3423, 18-II-1759.

²³³ BARRIO LOZA, J. A., “Iglesia de San Severino en Balmaseda”, op. cit., p.159.

²³⁴ A.F.B. Elorrio, C.269 L.3423, 18-II-1759.

²³⁵ Aunque hay múltiples ejemplos de lo dicho en diversos libros de actas municipales, por poner un par de ejemplos, destacaremos el juramento de adhesión realizado por el regimiento de Ondárroa al dogma inmaculista en el año 1658 obligando a que los regidores y cargos que hubiesen de sucederles reconociesen también el mismo dogma. Se celebró la festividad de la Virgen con un octavario durante el mes de diciembre, el adorno de su altar, y una procesión urbana con el Santísimo descubierto. A.F.B. Ondárroa, libro de decretos, L.001. Otra cita destacada sobre la advocación inmaculista se da en la misma villa de Elorrio donde el patrón de la Purísima Concepción cita a esta iglesia como la más antigua de España en adscribirse a este dogma. A.F.B. Elorrio, manual de autos del ayuntamiento, C.41 L.267, 4-XII-1682, p. 70.

que se hicieron del dogma en gran parte de las villas vascas²³⁶ y que éste caló hondamente en el pueblo que asistirá de forma masiva a elementos festivos como sermones, procesiones, misas, etc., lo revelan datos como la disputa que se entabló entre las cofradías bilbaínas de San Crispín y Crispiniano y la de San Antonio de Padua a raíz las posiciones que cada una de ellas debía ocupar en la procesión de la Inmaculada de 1669²³⁷. La propia iglesia reguló con exactitud el ceremonial que debía respetar la fiesta litúrgica de la Inmaculada a través de las constituciones sinodales²³⁸, y en las tierras del norte se defendió con denuedo la alegría de su festejo así como la obligación de asistir a su celebración:

“¿Hay razón para alegrarnos? Hay causa para celebrar día de tanta solemnidad? Será deuda hacer fiestas al día en que forma la Trinidad el graciosísimo, riquísimo y excelentísimo Templo de María para su recreo y regalo y bien nuestro? Es obligación señalarla con las mayores demostraciones que podemos. Feliz día, dichosa hora y deseado instante aquel en que fue María Santísima concebida sin mancha original”²³⁹.

Aunque el impulso de la fiesta en el territorio de la corona española data de la década de 1610, con los acontecimientos de Sevilla entre 1613 y 1615, no será hasta la segunda mitad del siglo XVII que la fiesta se propague con rigor debido a su aprobación por la Congregación de Ritos del Vaticano en 1644²⁴⁰. Pocos años después el Papa decretaría la prohibición de dar el título de inmaculada a la concepción de la Virgen,

²³⁶ Debemos recordar que la mayoría de las iglesias parroquiales de las villas vizcaínas tienen como advocación a la Virgen María (Portugalete, Bermeo, Lequeitio, Ondárroa...). Varias villas también conservan su defensa del dogma de la Inmaculada realizado en el XVII como la de Ondárroa (*Juramento echo por la Justicia y Regimiento desta villa sobre la limpia concepción de la madre de Dios*, A.F.B. Ondárroa, libro de decretos, L. 001, 8-IX-1658) o Bilbao donde primero se aprueba la predicación del dogma (A.F.B. Bilbao, libros de actas, 082, 4-II-1658) y después se decide confirmar el voto de defensa del dogma (que en Bilbao se remonta a 1620) y colocar una imagen de la misma en la iglesia de Santiago con procesión y fiesta. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 082, 4-III-1658 y 21-III-1658.

²³⁷ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 093, 15-XI-1669, pp. 160-162.

²³⁸ Las “fiestas que se han de guardar”, incluida la Inmaculada, están recogidas en el libro segundo, título V de las sinodales de 1698 de Calahorra-La Calzada. *CONSTITUCIONES synodales antiguas, y modernas del Obispado de Calahorra, y la Calzada reconocidas, reformadas, y aumentadas novissimamente por...Pedro de Lepe, Obispo deste Obispado...en el Sínodo diocesano, que celebro en la ciudad de Logroño, en el año de mil y seiscientos y noventa y ocho*, Madrid, Antonio González, 1700, pp. 310 y ss.

²³⁹ LEZAUN, J. de, *Tesoro Evangelico para los curas de almas* [...] Por Domingo de Berdala impresor y mercader de libros de Pamplona, 1692, vol. 1, p. 466.

²⁴⁰ Entre los estudios dedicados al tema inmaculista en el arte español destacamos STRATTON, S., “La Inmaculada Concepción en el arte español”, *Cuadernos de arte e iconografía*, nº 2 (1988), pp. 3-128; *LA INMACULADA en el Arte Andaluz*, Catálogo de exposición, Córdoba, Cajasur, 1999; FERNÁNDEZ GRACIA, R., *La Inmaculada Concepción en Navarra: arte y devoción durante los siglos del Barroco: mentores, artistas e iconografía*, Pamplona, EUNSA, 2004, pp. 30-31; *INMACULADA. Catálogo de la Exposición conmemorativa del 150º aniversario del dogma de la Inmaculada Concepción. Santa Iglesia Catedral de Santa María la Real de la Almudena*, Madrid, Fundación Las Edades del Hombre, 2005; LLORENS HERRERO, M. y CATALÁ GORGUES, M. A., *La Inmaculada Concepción en la Historia, la literatura y el arte del pueblo valenciano*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2007; etc.

ordenando borrar de cualquier obra esa expresión lo que daría lugar a una reacción general en España que origina las diversas adscripciones y defensas del dogma que también se dieron en los municipios vizcaínos aunque la normalización del rito festivo inmaculista no se produciría hasta la década de 1770²⁴¹. Para poder celebrar este rito de forma adecuada se creó toda una iconografía pictórica y escultórica que cubrió las iglesias españolas de figuras de la Inmaculada: estas piezas se utilizaron para las fiestas, en las procesiones, aunque su propósito principal no era éste sino que debían formar parte de retablos y altares por lo cual su importancia en nuestro trabajo es relativa, aunque están dentro de la tipología de las figuras procesionales, y la mayor parte de ellas han desaparecido en las villas estudiadas.

Podemos concluir que la falta de obras de envergadura y la de realizaciones “deslumbrantemente” barrocas se produjo tanto por la crisis económica en que se vio sumida Vizcaya como al desinterés de las autoridades: el gusto artístico de las mismas, junto a las tradiciones constructivas de los canteros, es determinante para comprender porque se sigue construyendo en un estilo clasicista hasta el siglo XVIII cuando en el resto de España se estaba dando la gran eclosión del barroco más decorativo. Hemos de tener en cuenta que en Vizcaya el clasicismo desornamentado característico de la primera mitad del XVII, siguiendo las directrices trazadas por El Escorial y las grandes órdenes religiosas, convivirá con las formas góticas que tardarán siglos en desaparecer por completo²⁴²... y que en realidad nunca lo hicieron del todo como lo demuestra el empuje del neogótico del XIX en toda Vizcaya.

Interesados de forma muy superficial en los gustos artísticos contemporáneos, los notables vizcaínos del Barroco fueron influenciados rápidamente por las ideas mercantilistas que entraban por sus puertos debido a sus relaciones con Holanda, Francia y Gran Bretaña. Perteneciendo además a un territorio alejado de la corte, las innovaciones artísticas que emanan desde ella tardarán mucho tiempo en calar en la mente de los poderosos locales. Queda además por analizar el peso de las tradiciones igualitarias vizcaínas que condenaban la preeminencia que otorgaba el lujo artístico y la consideración política del arte clasicista. Por todo ello y por la predilección por el gasto moderado, en Vizcaya tuvieron gran predominio las formas clasicistas mientras que el

²⁴¹ FERNÁNDEZ GRACIA, R., op. cit., pp. 33 y ss.

²⁴² Una obra como San Vicente de Abando, anteiglesia limítrofe con Bilbao, posee bóvedas góticas que se sustentan en grandes columnas de inspiración clasicista aún cuando la obra fue levantada en pleno siglo XVII.

Barroco a la forma de los Churriguera se ve reducido a unas cuantas pocas obras retablísticas (siendo la de Elorrio la más destacada) y algunas formas arquitectónicas fijas (las ya citadas torres) lo que nos lleva a dudar del arraigo de este estilo en las grandes obras que se llevaron a cabo en Vizcaya mientras que el barroco clasicista, heredero tanto de las tradiciones locales de los canteros, como de la influencia internacional de Bernini y Venecia y el tradicionalismo de la sociedad vizcaína, si que tuvo mayor fortuna en el territorio como lo demuestra la fábrica de San Nicolás.

La influencia de la religión , mejor dicho, de lo religioso en el gusto artístico de los poderosos vizcaínos es otra de las causas del rechazo a la exagerada decoración barroca ya que la iglesia siempre tuvo una gran influencia en los asuntos de Vizcaya en época moderna (por no hablar de la contemporánea) como lo demuestra, por ejemplo, la defensa a ultranza que hicieron las villas vascas del dogma de la Inmaculada²⁴³, el apoyo a la Compañía de Jesús desde su asentamiento en Bilbao en la primera década del siglo XVI y que se ejemplifica en la elección de San Ignacio de Loyola como patrón de Vizcaya en 1680²⁴⁴ o la defensa de las directrices episcopales dictadas por el obispo de la diócesis que siempre suelen coincidir con la visita de los provisores de la diócesis o el arzobispo o con la partida de los propios dirigentes religiosos de las villas.

La iglesia católica vizcaína demostrará pronto unos gustos muy conservadores que, si bien coinciden con los que en ese momento se estaban dando en el resto de Europa, tienen la particularidad de ser asumidos de forma temprana por la nueva clase comercial emergente que siempre se mantendrá en alianza con el poder religioso. Esta unión de intereses también se explica por el hecho de que los religiosos de los distintos cabildos de las villas eran elegidos en su mayoría entre los naturales de las mismas, beneficiados, curas y priores que, en numerosas ocasiones, pertenecían a los linajes locales.

²⁴³ Ya citamos que la mayoría de las iglesias parroquiales de las villas vizcaínas tienen como advocación a la Virgen María (Portugalete, Bermeo, Lequeitio, Ondárroa...). Algunas conservan su defensa del dogma de la Inmaculada realizado en el XVII como la ya citada de Ondárroa (*Juramento echo por la Justicia y Regimiento desta villa sobre la limpia concepción de la madre de Dios*, A.F.B. Ondárroa, libro de decretos, L. 001, 8-IX-1658) o Bilbao, A.F.B. Bilbao, libros de actas, 082, 4-II-1658; 4-III-1658 y 21-III-1658. Sobre el dogma inmaculista en el arte: MORELLO, G., FRANCIA, V., y FUSCO, R. (ed.), *Una donna vestita di sole. L'Immacolata Conzezione nelle opere dei grandi maestri: Catálogo della mostra*, Milano, Motta Editore, 2005.

²⁴⁴ Sin duda, la defensa más relevante de la institución jesuítica en Vizcaya se da pocos años antes de su “desafectación” en 1766 cuando, con motivo de una consulta del rector de la congregación bilbaína, el Consulado de la villa la apoya frente al ataque de sus detractores que le achacan su injerencia en los asuntos económicos de Bilbao y en los gubernativos del Señorío. A.F.B. Bilbao, Consulado, libros de actas, 8, 15-VI-1744.

La asunción temprana de la austeridad moral y espiritual que proponía parte del catolicismo del XVII, frente a la teatralización de actitudes y sermones que defendía otra parte del clero²⁴⁵, y que se une en las élites vizcaínas al espíritu mercantilista cuando se trata de afrontar el pago de los actos festivos y, sobre todo, la celebración de los toros²⁴⁶, se verá reflejada en el patronazgo de las grandes obras de arte religioso en donde se sopesarán con cuidado la ganancia social y moral frente a la pérdida económica.

Un magnífico ejemplo de lo expuesto se da en la reedificación de San Nicolás y el abandono de los antiguos Santos Juanes, ambos en el extrarradio de Bilbao: San Nicolás era un recinto religioso que sufría de forma regular inundaciones por su extrema cercanía a la ría y cuya fábrica no se había reparado en serio desde su creación en el XVI. Los Santos Juanes eran de la misma época y son numerosas las citas en las actas municipales en las que se recogen los abundantes paredones que se levantaron frente a la ría para evitar sus inundaciones. Hacía 1730 ambas se hallaban en estado ruinoso, sin dinero para las reparaciones y en trance de desaparecer²⁴⁷.

²⁴⁵ Sobre este tema, que es demasiado complejo para tratarlo en profundidad en este estudio, tan solo apuntaremos que tras el Concilio de Trento se dio paso tanto a actitudes intolerantes (algún clérigo católico llegó a decir que ser tolerante era un pecado) que perseguían cualquier ideología que cuestionara la ortodoxia católica como al uso de todos los recursos artísticos y literarios que permitiesen captar de la forma más completa posible la voluntad de los fieles. Mientras que la primera actitud conduce al rigorismo moral la segunda busca la distracción de los fieles gracias a medios visuales de gran teatralidad que son cuestionados por los católicos más ortodoxos pues distraen a los practicantes del verdadero goce espiritual. Simplificando, podríamos decir que la primera senda es la adoptada por las órdenes reformadas como los carmelitas descalzos y la segunda la emprendida por los jesuitas. Ambas tendencias coexistirán en el siglo XVII para acabar triunfando la primera en el XVIII con la llegada de la ilustración a las clases cultas. OROZCO DÍAZ, E., "Sobre teatralización del templo...", op. cit., vol. I, pp. 269-299.

²⁴⁶ Las actas de Bilbao recogen varias muestras de la racionalidad de ciertos miembros del regimiento frente a la actitud barroca de resto de sus componentes, propensa a justificar el gasto festivo en bien de la felicidad del pueblo : en 1637, estando vacías las arcas del ayuntamiento debido a los donativos y el pago a los soldados pedido por el rey, se cuestiona si se debe hacer toros por Santiago "para que sus vezinos se entretengan y gozen deste regocijo y fiesta en premio de las cargas que la republica les suele dar al cabo del año" sin embargo varios regidores se quejan por motivos económicos ya que otras cosa son más importantes, como el pago de la cera anual ,cera que podría costearse si no se gastase ese dinero en los toros. A.F.B. Bilbao, libros actas, 061, 13-VII-1637, pp. 93-94. Quejas similares se repetirán a lo largo del siglo como en 1643 A.F.B. Bilbao, libros de actas, 067, 6-VII-1643. En general, el gasto realizado en los componentes festivos de raíz popular (como los toros) o que son cuestionados moralmente (como el teatro cuyo presupuesto empezó a debatirse a fines del XVII A.F.B. Bilbao, libros actas, 104, 30-IV-1680, pp. 57v.- 58 o A.F.B. Bilbao, libros de actas, 121, 21-V-1698, y las danzas, sobre todo las que se daban entre hombres y mujeres) van a ser debatidos cada vez más frecuentemente.

²⁴⁷ En 1740 se tuvo que cerrar la iglesia de los Santos Juanes pues su techo de madera estaba a punto de derrumbarse. Sin arreglo posible, se traslada el Santísimo Sacramento a la iglesia de Santiago y se pide permiso al obispo, que les será negado, para emplear en su arreglo los 30000 reales fundacionales del Hospital de la Misericordia. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 162, pp. 49-58.

¿Por qué se salvó la iglesia de San Nicolás y se abandonó la parroquia de los Santos Juanes (el hecho de que en 1770 se trasladase la parroquia de los Santos Juanes al antiguo Colegio de San Andrés de los jesuitas no debe engañarnos ya que esa fue una circunstancia fortuita que permitió la pervivencia del nombre de la iglesia aun cuando el edificio en si se abandonó de forma definitiva)? En San Nicolás se hallaba la cofradía de San Nicolás y San Lázaro²⁴⁸ a la que estaban adscritos los navegantes nativos y foráneos así como los barqueros de la villa siendo la otra gran cofradía de la iglesia la de San Crispín y Crispiniano, en la que se reunían los zapateros de la villa. En los Santos Juanes, aparte de la cofradía de la propia iglesia, estaba una de las grandes cofradías religiosas de la villa, la de la Vera Cruz que, fundada en el siglo XVI, se ocupaba desde su creación de la organización de la Semana Santa siendo la única en la villa que poseía pasos procesionales guardados en una sala del hospital de los propios Santos Juanes que comunicaba con la sacristía de la iglesia.

La importancia festiva de las cofradías o su aportación a las obras artísticas de la villa, sin embargo, no tuvieron el más mínimo peso a la hora de decidir al ayuntamiento a reparar una u otra iglesia. Fue la incidencia económica y social de estas asociaciones lo que decidió el asunto: los navegantes, favorecedores del comercio cuando no comerciantes ellos mismos, eran uno de los motores económicos de la villa. El mismo Consulado de Bilbao se ocupó de que todos los días no festivos, de forma regular, se hiciese una misa en el altar del San Nicolás para rogar por los comerciantes de la villa²⁴⁹. Ante tal predilección del poder económico de la villa por San Nicolás, en cuanto hubo algo de dinero, el ayuntamiento, como patrón de ambas parroquias, se decidió a emprender la reedificación de la iglesia en un estilo arquitectónico que les agradaba por ser cercano al clasicismo que había predominado en la villa desde el siglo anterior y que, de forma simultánea, les prestigiaba por ser acorde con el nuevo estilo que emanaba de la Basílica de Loyola y contaba con la propia colaboración del maestro cantero de Azpeitia, Ignacio de Ibero, con resultados que más tarde analizaremos en profundidad.

²⁴⁸ No fue hasta el año 1641 que las cofradías de San Nicolás y San Lázaro se unieron en una única cofradía. A.F.B. Bilbao, libros actas, 065, 28-I-1641, p. 18.

²⁴⁹ Hasta que el nuevo San Nicolás no estuvo acabado, en 1756, el Consulado celebraba únicamente sus misas en el altar de la virgen de la Consolación que el ayuntamiento les había concedido en San Antón en el siglo XVII. A partir de la erección de la nueva iglesia las misas se harán todos los días laborables a las once de la mañana para rogar “por los buenos sucesos del comercio y por las animas de los difuntos comerciantes”. A.F.B. Bilbao, Consulado, libros actas, 10, 23-XI-1756.

La decoración exterior, sobria casi siempre, ya fuese del siglo XVI, XVII o XVIII, nunca llegó a ser exponente válido de las fantasías barrocas que se dieron en el resto de la Península aunque si se fuesen incorporando elementos decorativos propios de los estilos que se daban en el resto del Reino. La pervivencia de un gusto artístico austero se debe, en primera instancia y como ya hemos dicho, a la tradición de los canteros que trabajaban en el Vizcaya: el propio Martín Ibáñez de Zalbidea, que idea la fachada clasicista de la parroquia de Santiago, levanta en ese mismo año de 1650 las bóvedas góticas de la iglesia de San Vicente de Abando, incluidas sin duda en la traza original del siglo XVI y que el concejo de la anteiglesia no pensó siquiera en modificar. Esta circunstancia nos demuestra que las necesidades económicas de los municipios, la ideología religiosa del momento e incluso el conservadurismo ideológico de las clases dirigentes (heredero de la época de la consolidación foral) favorecieron el sostenimiento de las tradiciones estilísticas de los canteros. La bóveda de Abando no fue, sin embargo, la única bóveda gótica que se estaba levantando en el siglo XVII vizcaíno encontrándonos también los casos bilbaínos de Santa María de Begoña (entonces perteneciente a la anteiglesia del mismo nombre aunque bajo patronazgo de la villa) y del convento de la Encarnación, situado en el arrabal de Achuri, ambas obras comenzadas en el siglo XVI como la iglesia de Abando.

La introducción del clasicismo formal en Vizcaya va a ser algo pausado pues no se puede hablar de obras verdaderamente importantes en ese estilo hasta casi la mitad del siglo XVII, como ya hemos visto. De tal forma la unión que se da casi de forma natural entre el clasicismo heredado de El Escorial con el clasicismo heredado del gran barroco italiano, hace que la moderada decoración de los exteriores sea algo característico de la época barroca en Vizcaya y cuya única excepción la constituirían las torres-campanario.

Tampoco los interiores se van a destacar durante la época barroca por su gran brillantez o monumentalidad. En el XVI los interiores religiosos de patronazgo laico respondieron a los deseos de una élite municipal que, en este caso, acababa de salir de un largo periodo de guerras y gozaba de una situación económica próspera, lo cual hizo que se iniciaran una serie de grandes obras de amparadas por los ayuntamientos que se vieron detenidas de forma temprana por la crisis finisecular que se dio al final del periodo. El siglo XVII no dispondrá de recursos suficientes para acabar esas costosas obras y muchas iglesias como las de Santa María de Portugaleta y Durango, y la Purísima de Elorrio, entre otras, pasarán gran parte del siglo con muros sin bóvedas,

fachadas vacías o campanas sin torres e incluso otras como San Nicolás, los Santos Juanes, Santa Ana de Durango o Santa María de la Atalaya en Bermeo, se verán arruinadas por la falta de dinero de unos regimientos que no tenían de donde sacarlo. Estas circunstancias determinarán las intervenciones puntuales de los regimientos que rara vez a lo largo de este siglo financiarán los grandes retablos mayores, prefiriendo el pago de pequeños altares y retablos con los cuales solventar la cuestión del prestigio, del derecho al patronazgo y de la ornamentación maravillosa del “paraíso” que se suponía debían recrear las iglesias del periodo.

En el XVIII, con la llegada de una lenta recuperación económica, los ayuntamientos se deciden a terminar ciertas obras y emprender otras nuevas. El estilo artístico ha variado siguiendo, fundamentalmente, las directrices marcadas desde el foco de Azpeitia, alrededor del santuario de Loyola. Ya a finales del siglo XVII, pero, sobre todo, a partir del siglo XVIII, Loyola se convierte en escuela de maestros canteros²⁵⁰ desde la aparición del primer director de obras, Martín de Zaldúa, en 1693, pero será Ignacio Ibero, cuyo nombre se desperdiga en los libros municipales de numerosas villas vizcaínas en relación a obras de diversa importancia²⁵¹, quien impulse de forma decidida el estilo clasicista de Loyola a través de todo el Señorío.

Estas obras se centran en los exteriores casi siempre pues los interiores del XVIII se encuentran ya cubiertos con los retablos y altares que se habían levantado en épocas anteriores. Este predominio de líneas clasicistas no será perturbado apenas por las obras de las últimas décadas del XVII y menos aún por las del XVIII. Del estudio de obras como el retablo de la Purísima Concepción en Elorrio y el análisis de los hechos para San Nicolás, podemos colegir que el adorno excesivo característico del churrigüesco y el primer rococó, no va a ser la tónica dominante en el barroco vizcaíno aunque durante la primera mitad del siglo XVIII la corriente churrigüesca y la

²⁵⁰ Poco después de colocarse la linterna y el remate piramidal de la nueva torre de Santiago, acabada hacia 1720, ambos elementos se caen y se llama a Sebastián de Lecuona, cantero que trabaja en la obra de Loyola, para peritar lo que queda de la obra levantada. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 1724, 146, 27-I-1724.

²⁵¹ En Elorrio tenemos varias citas: hacia 1730 se habla con Ignacio de Ibero a razón de la nueva torre de campanas de San Agustín (que se cayó antes de 1740 sin llegar a durar diez años) y se reedificó, dos veces, con la traza de Ibero reformada por José de Zuaznabar, vecino de la guipuzcoana Oyarzun. A.F.B. Elorrio, C. 271 L. 3459, 1734-1743. En 1748 se cita en el libro de fábrica de la Purísima Concepción de Elorrio el reconocimiento que hizo “Joseph de Ibero maestro cantero y de obras del Real Colegio de Loyola” de los reparos necesarios para los estribos de la iglesia. A.H.E.V. Elorrio, libro de fábrica de la Purísima Concepción, A-185, 1717-1776, 1748, p. 107. En 1736 José de Ibero “maestro de Loyola” revisa la obra acabada de la torre de la Asunción de Lequeitio. A.H.E.V. Lequeitio, libros de fábrica de la Asunción, A-277, 1730-1780, 1736, p. 58. En 1752 el regimiento de Ondárroa decide hacer un marco de piedra labrada para las puertas de hierro de la iglesia de Santa María que se encargarían a “Ybero o a otro maestro de satisfacion”. A.F.B. Ondárroa, libro de decretos, 4.B L.002, 12-V-1752, p. 203v.

clasicista convivan para dar paso al dominio de esta última en la segunda mitad del siglo²⁵². Buenos ejemplos de esta convivencia serían, por ejemplo, la portada y torre de San Severino en Valmaseda, pertenecientes a la corriente más “exaltada” del barroco vizcaíno, levantadas hacia 1730²⁵³, y la obra de la parroquia de Santa Ana de Durango, de líneas clasicistas en su planta y alzado, adonde se trasladó el Santísimo Sacramento el día de Santa Ana del año 1732 [fig. 24]²⁵⁴.



Fig.24 Iglesia de Santa Ana (1720-1732), Durango.

Podemos concluir entonces que las iglesias vizcaínas de los siglos XVII y XVIII son recintos en los que se va a dar una constante lucha entre la luz y las tinieblas, lugares que tendrían que haber sufrido reformas fundamentales para poder ser reflejo de las ideas religiosas que en ese momento se daban en la corona española. Y es que los recintos sagrados de la época moderna poco tienen que ver con la espiritualidad grave que los reformadores tridentinos se propusieron imponer, con el “cielo” terreno que plasmaba a semejanza del celestial según los autores del momento²⁵⁵ o con el recinto que debía patentizar de forma escrupulosa las jerarquías que también la Iglesia afirmaba inamovibles desde los púlpitos. En estos espacios las mujeres impedían el paso de los

²⁵² Pese a todo lo dicho, el respeto que se tenía en Vizcaya a los principios artísticos churriguerescos se refleja en el reconocimiento que hizo de la nueva torre de Santiago, acabada en 1720, Juan Benito de Churriguera, que fue llamado por el ayuntamiento bilbaíno para esta labor. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 142, 22-V-1720, p. 60; A.H.E.V. Bilbao, libros de fábrica de la catedral de Santiago, A-294/295, 1720-1722, p. 164.

²⁵³ En 1730 se paga a Lazaro de la Ynzera, Pedro de Toca y Antonio de la Vega 92.720 reales por “la fabrica y reedifizio de la torre de dicha yglesia de San Severino”. A.H.M.V. Libro de cuentas, nº. 33, p. 198v.-199.

²⁵⁴ A.H.M.D. Libros de actas, 11, 22-IV-1732.

²⁵⁵ “Diganlo todos los templos que por apartar a los fieles de estas locuras, los llaman con altares celestialmente fabricados; tan verdaderamente Cielos que está en ellos Christo nuestro Sr.”. ZABALETA, J. de, op. cit., p. 192.

sacerdotes²⁵⁶, la gente fumaba en misa²⁵⁷, se realizaban juegos de pelota en el exterior mientras se desarrollaban los ritos, se danzaba²⁵⁸ o se corrían toros en los cementerios²⁵⁹, etc., siendo también lugares llenos de suciedad donde se cambiaba el junco o juncia que había en el suelo una vez al año pues el suelo carecía de losas y tan solo cuando de comienzo el siglo XVIII se comenzarán a enlosarse en toda su amplitud y no solo en la zona de sepulturas²⁶⁰. Eran lugares donde procesiones y fieles se llenaban de barro cada vez que llovía²⁶¹, donde se barría de forma muy excepcional y donde podían entrar los perros que pululaban por las calles de las villas²⁶²... lugares que reflejaban sin duda los terribles momentos de crisis que se vivían y donde encontraban

²⁵⁶ “... dixerón que de algun tiempo a esta parte los sres. clerigos beneficiados y cabildo desta dicha villa y los mas de los vecinos della se han quejado que no haver como a la sazón no havia en la yglesia Mayor Parroquial del sr. San Severino desta villa passo libre y desocupado desde la entrada de la capilla principal della hasta el coro sucedían y resultaban muchos absurdos respecto de que estando las mugeres sentadas en silletas cada una en su sepultura, tenían ocupado el dicho passo y quando los sacerdotes y ministros de la dicha yglesia salían de la sacristía por la dicha capilla como era forzoso por no haver otro camino, sucedía muy muchas vezes no hallar por donde passar y atrancar por encima de los hombros y faldas de las mugeres y la misma dificultad y impedimento fallaba quando bolvían de decir missa y del coro lo qual demas de la indecencia y fealdad causaba escandalo murmuracion y algunas vezes ocasiones de pesadumbres y riñas”. A.H.M.V. Libros de actas, nº. 16, 9-IX-1615, p. 85. Los pleitos por las silletas de las mujeres, símbolo del poder de los linajes, se dieron en muchas villas vizcaínas (también en Bilbao) y se solventó con la intervención del arzobispo de Burgos y el obispo de Calahorra-La Calzada que fallaron a favor de las villas, dueñas de los patronazgos de las iglesias parroquiales.

²⁵⁷ En una visita de obispo de Calahorra- La Calzada a Elorrio éste prohíbe que se tome “tabaco en polvo, humo, no oxa en las yglesia, cimiterio sacristía ni otro lugar sagrado” y que los sacerdotes tampoco lo hagan antes de decir misa ni durante las dos horas posteriores. A.H.E.V. Elorrio, libro de cuentas de la Purísima Concepción, A-184/185, 1644, p. 95.

²⁵⁸ En la visita que el obispo Pedro de Lepe realizó a Bermeo en 1690 ordena “Que los dançantes no entren en el cuerpo de la yglesia con dança por ser como es cosa que turba la quietud y quita la debocion a los que estan asistiendo a los divinos officios”. A.H.M.B. Libro de fábrica de las iglesias parroquiales unidas, nº. 913, 11-VII-1690, p. 146v. Respecto a danzar en los cementerios, el mismo Pedro de Lepe prohíbe, también en 1690, en Bilbao que “...en las iglesias no que sean de regulares no se representen comedias en los zimeterios se hagan danzas por ser uno y otro cosa ajena al lugar dedicado a Dios pena de excomunió mayor tengan incurran los que las representaren y asistiesen a ellas y los que danzaren”. A.H.E.V. Bilbao, libros de fábrica de la catedral de Santiago, A-294/295, 1690, p. 95.

²⁵⁹ “... por quanto somos informados que muchos dias de domingos y fiestas sacan a correr toros y vacas antes de acabar las visperas y officios divinos y los traen por los ciminterios de las yglesias hinquietando y haziendo ruido mandamos [...] si se corrieren sean lejos de las yglesias y ciminterios y acabados los divinos officios...”. A.F.B. Bilbao, sección antigua, libros de cuentas de la catedral de Santiago, 0138/002/001, 9-IX-1615, p. 138.

²⁶⁰ En 1716 el obispo de Calahorra-La Calzada, Antonio de Orcasitas, prohibió que se siguiese poniendo “junco” en Santiago y las demás iglesias parroquiales de Bilbao pues ello afectaba a la salud de los fieles (A.H.E.V. Bilbao, libros de fábrica de la catedral de Santiago, A-295, 1656-1736, 1716) y “seria mui combeniente para la hermosura y adorno se pusiesen de piedra labrada como estan en la ciudad de Victoria y otras partes”. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 139, 1716, pp. 146v.-147.

²⁶¹ En 1672 el arzobispo de Burgos, Enrique de Peralta y Cárdenas, echa en cara al regimiento portugalujo el que no hayan realizado aún una portada decente en la puerta principal de la iglesia que da al oeste pues, hasta el momento, se habían limitado a hacer un arco de piedra bajo tejadillo que resultaba insuficiente ya que “la portada y su campo por la parte donde se hazen las procesiones esta indecente de manera que en tiempo de aguas no se puede passar con dichas procesiones de los feligreses a la dicha yglesia”. A.H.M.P. Libros de actas, c. 3 n. 6, 30 ó 31-V-1681, p. 93v.

²⁶² En 1699 se decide “embarazar” la entrada de los pobres a la parroquia de Santiago durante los officios, de los niños en el cementerio y puertas y a los perros pues estaban “alborotandola como descomponiendo los altares” A.F.B. Bilbao, libros de actas, 122, 22-V-1699, p. 110.

eco todos los defectos de la cultura y la sociedad, todos sus vicios, y que, ocasionalmente, podían llegar a ser espejo de unas virtudes deseadas pero no poseídas.

Si la situación real de los espacios religiosos distaba mucho de reflejar las aspiraciones de los teólogos y escritores morales de la época, de igual forma los espacios públicos que debían convertirse en marco de las procesiones religiosas tenían poco de adecuados para transmutarse en ciudades celestiales o “jerusalenes” terrenales. Aunque el estudio propiamente dicho de estos espacios públicos se realizará en el apartado siguientes, es interesante para nuestro estudio que comprobemos hasta que punto la fiesta podía convertir estos lugares y recorridos en una imagen más o menos veraz del cielo, tal y como era concebido en la época, y, para lo cual tendremos que fijarnos en la concepción y elaboración de los **Calvarios** monumentales de las villas.

Los Calvarios que surgen en Vizcaya durante la época moderna son más abundantes de lo que los estudiosos actuales piensan; casi hay uno en cada villa. Estas creaciones son muy sencillas: al igual que los que se encuentran en las iglesias, representan las caídas de Jesucristo en el camino de El Calvario, acabando en las tres cruces que simbolizan las que se levantaron el día de la crucifixión. Las cruces son de piedra, generalmente poco labradas y sin apenas decoración, y se sitúan en lugares elevados, colinas o rutas que salen del casco urbano aunque siempre permanecen dentro del territorio de la villa.

De forma segura los encontramos en Ondárroa, Lequeitio, Durango, Portugalete y Valmaseda. Sin duda el más famoso es el de Lequeitio que dio nombre al monte homónimo de la localidad aunque no se halla encontrado, de momento, ninguna prueba documental que corrobore su existencia [fig. 25]²⁶³. Otro monte de El Calvario lo encontramos en Ondárroa donde se ha perdido el toponímico en castellano²⁶⁴. Más documentados, aunque no en exceso, son los que se encuentran en el resto de las villas.

²⁶³ En la memoria de licenciatura de Jaione Velilla Iriondo (*Evolución arquitectónica de “El Campillo” de Lequeitio*, septiembre de 1986, inédita) se insinúa que la presencia dominica y el asentamiento franciscano a partir de 1617 “órdenes tradicionalmente ligados a los mismos [los calvarios], podrían haber facilitado la introducción de la costumbre de ascender a Lumentza el día de Viernes Santo”, p. 374.

²⁶⁴ “Yten que ocupo en quitar las çarças y limpiar los caminos del monte calvario”. A.F.B. Ondárroa, libro de cuentas, C. 4.A L.002, 1622, p. 69v.

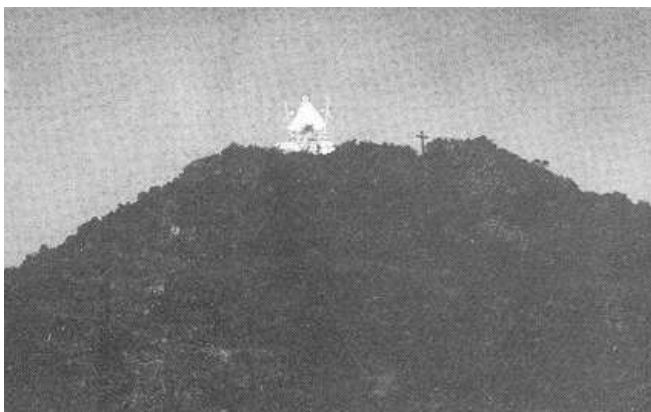


Fig. 25. Figura de la Virgen en lo alto del monte Lumentza o Calvario. Lequeitio (foto de 1960).

En algunos casos su existencia se ha reflejado en los topónimos: encontramos una calle de El Calvario en Valmaseda que, durante la época moderna, estaba extramuros de la villa, en la ruta que conducía a la ermita más importante y antigua de la localidad, San Sebastián de Colisa, documentada en el siglo XII Kolutza²⁶⁵. Sin embargo, creando algo de confusión, la primera petición para su emplazamiento lo sitúa en el camino que iba desde la iglesia de San Severino hasta la ermita de Santo Domingo que, si hemos de creer a la toponimia actual, estaba emplazada en la zona elevada que se encuentra detrás de San Severino y el Ayuntamiento²⁶⁶.

En Portugaleta²⁶⁷ y Valmaseda ha desaparecido toda evidencia física de estos Calvarios aunque en otras, como Durango, aún perduran las cruces en el recorrido que debió ser el original, desde el portal de Santa Ana, por la calle Tavira hasta la iglesia de San Pedro²⁶⁸.

El hecho de que alguna de estas creaciones estén enclavadas en montes y colinas nos habla de su parentesco con los sacromontes o montes dolorosos que surgieron ya en época medieval en Italia irradiándose posteriormente al resto de la Europa católica. Todo sacromonte culminaba en un Calvario mas no en Vizcaya, donde no hay ninguna alusión a los primeros aunque, como ya hemos visto, si a los segundos. En España, los primeros sacromontes surgieron en la Andalucía del siglo XV, teniendo un desarrollo extraordinario a partir de la Contrarreforma debido a las características teatrales que este

²⁶⁵ En las cuentas del año 1729 encontramos pagos a Fray Antonio de San José que “encargó y puso” el calvario el año anterior; a los oficiales que hicieron las cruces; también se pago la conducción y asentamiento de las piedras donde se pusieron las cruces así como por la limpieza de la cerca donde se puso parte del calvario. A.H.M.V. Libro de cuentas, nº. 33, 1729, p. 188.

²⁶⁶ Este emplazamiento es sugerido en los libros de actas cuando, por mandato de unos padres misioneros de la Orden de Alcántara que pasaban por la villa, y queriendo promover la devoción al Calvario, se decide levantarlo en el camino a la ermita de Santo Domingo. A.H.M.V. Libros de actas, nº.35, 27-XII-1729, p. 22.

²⁶⁷ “Ytten un real y catorce maravedies mas por llevar el pendon al Calvario”.A.H.E.V. Portugaleta, libro de fábrica de Santa María, A-617, 1737.

²⁶⁸ En las cuentas del año 1692 se nos habla, por ejemplo, de los “cellos de fierro” para las cruces del calvario de Tavira (por San Pedro de Tavira). A.H.M.D. Libro de cuentas, 8, 1692.

tipo de recorrido procesional implicaba. Pero, la significación ideológica de este tipo de recorridos iban más allá de lo puramente religioso simbolizando el sometimiento de los poderes civiles de las ciudades y villas al poder religioso. Este sale de los enclaves urbanos obligando a munícipes y poderosos a reconocer la superioridad eclesiástica que les arrastra a través de las calles de las villas, los caminos de los extrarradios y los montes vecinos para simbolizar no solo la pasión de Cristo sino para convertir a pueblo y dirigentes en penitentes que se arrastran a través de los enclaves urbanos hacia ese lugar simbólico donde cristalizan las aspiraciones trascendentes de los ciudadanos²⁶⁹.

Los sacromontes desplazaban el núcleo arquitectónico ideal de la ciudad al exterior gracias a la simbología del lugar creado. Así, ante la imposibilidad de poder crear un espacio religioso reflejo del celestial de forma permanente en los centros urbanos, el único recurso que les quedaba a los próceres locales era conseguirlo de forma efímera y la fiesta será el momento adecuado para poder lograrlo y que toda la congregación que asiste a esa reforma sepa a quien se debe.

4.2. El espacio civil

Aunque los recintos religiosos sean claves para entender las manifestaciones artísticas de la fiesta barroca, sin duda estos no podrían llegar a ser comprendidos en toda su importancia si fuesen divorciados de los espacios públicos donde el poder local llevaba a cabo sus representaciones jerárquicas. Para llevar a cabo un estudio de estos espacios es necesario que distingamos entre el trazado urbano de calles y plazas y los edificios que las delimitan, ya fuesen privados o públicos.

4.2.1. El trazado urbano

Abordábamos en el apartado dedicado a las relaciones sociales en las villas vizcaínas, las razones que empujaron a la fundación de cada una de las urbes, destacando las necesidades de tipo comercial y mercantil como podíamos apreciar en

²⁶⁹ OROZCO PARDO, J. L., *Christianópolis: urbanismo y contrarreforma en la Granada del 600*, Granada, Diputación Provincial, 1985, p. 108. Sobre los sacromontes: *La ABADÍA del Sacromonte: exposición artístico-documental, estudios sobre su significación y orígenes* Granada, Universidad, 1974; BONET CORREA, A., "Entre la superchería y la fe: el Sacromonte de Granada", Madrid, *Historia* 16, 1981, nº 60, pp. 43-54; etc.

los casos de Portugalete, Bilbao, Balmaseda y Durango. También existían otro tipo de inquietudes económicas como eran la búsqueda de nuevos puertos, que diesen salida a la lana castellana, y el aumento de la pesca como veíamos en Bermeo, Ondárroa y Lequeitio. Tan solo Elorrio parece responder a otros fines como podrían ser los defensivos al estar en un lugar clave entre los territorios de Guipúzcoa y Alava. Sin embargo, no debemos olvidar que los enclaves de las villas estuvieron siempre determinados por la disposición natural de los emplazamientos elegidos por las razones económicas adaptándose estas a las circunstancias del entorno. Las necesidades fundacionales serán también fundamentales a la hora de entender la evolución de los diversos núcleos urbanos y su adecuación como escenarios de la fiesta barroca²⁷⁰.

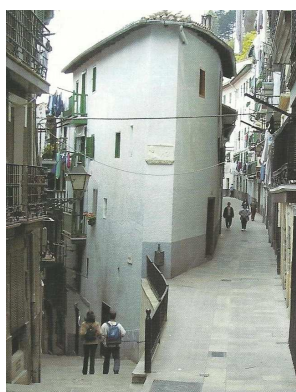


Fig. 26. Esquina de las calles Kaleandi y Erribera, Ondárroa.

Un caso como el de Ondárroa puede servirnos, por ejemplo, para entender de qué forma las ambiciones económicas determinaron el aspecto de los entramados urbanos. Ondárroa, agazapada en las laderas del monte Koskabil, sobre un recodo de la ría del Artibai, organizó sus calles sobre las laderas del monte para aprovechar la desembocadura de la ría, calles que quedaron para los pescadores mientras los linajes locales se agrupaban en torno a Kaleandi, la calle principal que daba al puente viejo, medio por el cual la villa se comunicaba con el camino real. Este hecho creó una disposición en forma de ángulo, siendo la parte más protegida de éste ángulo el costado que cae en la parte interna del Koskabil, frente al Artibai, la zona que corresponde a Kaleandi [fig. 26]. Sin apenas espacio para levantar las casas, que en Kaleandi no llegan a tener más de tres metros y medio de fachada y que llegan a alturas de tres y cuatro

²⁷⁰ Sobre el uso estético-festivo del espacio urbano en el Barroco: BONET CORREA, A., *Morfología y ciudad: urbanismo y arquitectura durante el Antiguo Régimen en España*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974; “Arquitectura efímera, ornato y máscaras...”, op. cit.; TORRIJOS, F., “Sobre el uso estético del espacio...”, op. cit.; MONTEAGUDO ROBLEDO, M^a P., “La ciudad, escenario de la fiesta política en el Antiguo Régimen”, en MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P. y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A. [coord.], *La fiesta en el mundo hispánico*, op. cit., pp. 321-350; etc.

pisos, con una calle principal que no llega a los cuatro metros y medio²⁷¹ de anchura, los ondarreses se vieron obligados a “colgar” su iglesia sobre la ría gracias a unos enormes y gruesos cimientos que la levantaban sobre el nivel de las aguas para ponerla a la misma altura que las calles. Y todo ello para no desaprovechar la capacidad del puerto natural creado por la ría del Artibai.

Tampoco la fundación de la villa más importante del momento, Bilbao, escapó del determinismo económico a la hora de su fundación. Situada sobre el famoso “bocho” creado por los aluviones de la ría del Ibaizábal, con lo cual es la única villa costera que se halla asentada sobre un llano absoluto²⁷², Bilbao fue fundada en la margen derecha de la ría para aprovechar la defensa natural que proporcionaba el agua aunque fuesen más a propósito las tierras que se situaban a la izquierda de la ría, más elevadas y con cierta pendiente, y donde pudo asentarse en principio un núcleo urbano como lo demuestra su apelativo tradicional de Bilbao La Vieja. El terreno fundacional de la villa fue rápidamente disminuido por las anteiglesias circundantes lo que unido a un núcleo urbano no demasiado grande reducirá de forma considerable las posibilidades de ampliación del núcleo. En realidad Bilbao dispuso de uno de las mayores superficies para el caso urbano, solo superada por Bermeo y Lequeitio, pero este terreno, que apenas superaba las seis hectáreas es ridículo cuando lo pasamos a comparar con otras ciudades medievales como Soria, que alcanzaba las cien hectáreas, o Barcelona, que llegaba a las ciento cuarenta [fig. 27]²⁷³.



Fig. 27. ANÓNIMO: Grabado de Bilbao, detalle de las Siete Calles (siglo XVIII). Museo vasco, Bilbao.

Esta falta de terreno para construir dentro de la cerca de la villa se va a ver agravada en siglos venideros por el interés de los propietarios para aumentar el valor de

²⁷¹ Ese es el término medio de anchura de las calles que establece para las villas de Vizcaya ZABALA ALTUBE, M^a J., “La estructura física de los núcleos urbanos medievales vizcaínos”, *Kobie (serie antropología cultural)*, n.º. VII, 1994-1996, p. 71.

²⁷² GONZÁLEZ CEMPELLÍN, J. M., “Aproximación al urbanismo medieval vizcaíno”, *Vasconia*, n.º. 21, 1993, p. 139.

²⁷³ *Ibíd.*, p. 140.

los solares dentro de la muralla impidiendo la urbanización de otros lugares por lo que no se empezará a construir de forma clara fuera del ámbito de las murallas hasta finales del XVIII. Todo ello nos revela la imagen de una ciudad constreñida dentro de sus muros a lo largo de toda la era moderna, que apenas podía moverse más allá de las conocidas “siete calles”, que se inundaba de forma inevitable y repetitiva cada vez que llovía con fuerza pero que, debido a su posición crucial en los caminos que venían de Castilla y los que partían a la costa, nunca fue abandonada pese a su mala situación geográfica y ambiental.

El hecho de que los emplazamientos de las villas no fueran los más idóneos urbanísticamente hablando no impidió que fuesen elegidos como tales debido a su valor estratégico y económico. Dejando a un lado los ejemplos ya nombrados de Ondárroa y Bilbao, podemos fijarnos en otros lugares como Portugalete, con calles orientadas casi de forma N-S para escapar de los vientos dominantes del NO y SE lo cual no evitaba una humedad persistente a lo largo del año²⁷⁴ pero que, a cambio, le permitía dominar la entrada de la ría del Ibaizábal con la entrada y salida de navíos lo cual permitió un siglo XVI de economía esplendorosa y el desarrollo del gremio de los “lemanes”, cuya función era similar a la que desarrollan hoy día los remolcadores de los puertos.

La humedad que sufría Portugalete debido a su mal emplazamiento no es exclusiva de esta villa sino que también es característica de lugares como Bilbao donde el irlandés Bowles observaba como en la segunda mitad del XVIII los muebles de los terceros y cuartos pisos de las casas se llenaban de moho²⁷⁵.

Otro lugar también bastante húmedo es la villa de Durango, pese a estar en un valle interior vizcaíno, ya que uno de sus costados está ceñido por las aguas del río Mañaria que le aportan una defensa natural. Su entrada más representativa, el arco de Santa Ana, que es el portal de la ruta de Castilla, se levanta sobre las aguas de ese río. A esto hay que sumar unos inviernos especialmente rigurosos debido a la cercanía de la peña del Urkiola, paso de montaña que solía quedar cegado por las abundantes nevadas que caían en esos meses. Sin embargo, su condición de villa mercantil gracias al paso por el Urkiola, garantizaba sus comunicaciones comerciales con el camino de Castilla y los puertos costeros, y el curso del río permitió el desarrollo de la industria guarnicionera que durante siglos fue base de su economía.

²⁷⁴ DOMINGO HERNÁNDEZ, M^a del M., *Construyendo Portugalete: espacio urbano y alojamiento obrero, c. 1937-1970*, Portugalete, Ayuntamiento, 1999, p. 47.

²⁷⁵ BOWLES, G., *Introducción a la historia natural y a la geografía física de España*, Madrid, Imprenta de D. Francisco Manuel de Mena, 1775, p. 303.

Uno de los pocos lugares que escapa a esta tónica de humedad o estrecheces es la villa interior de Elorrio que, pese a tener también en su territorio la presencia del río Zumelegi y al estar en terreno fronterizo con Alava y Guipúzcoa, se beneficia de un territorio más abierto, menos costero, montañoso y húmedo que la salva del frío y la falta de terreno característica de otras villas. Esta circunstancia propiciará de forma temprana la creación de arrabales, hasta el número de cinco (San Fausto, San Roque, Suso, Saldosín y Kurutziaga), parte de los cuales se desarrollaron en el siglo XVII, época en la que, de forma sorprendente en Vizcaya, se dio el mayor crecimiento urbano de la villa con la construcción de los numerosos palacios que enmarcan sus calles.

Pese a fundarse también en la zona interior vizcaína, fronteriza con la tierra burgalesa, la villa de Valmaseda es completamente distinta a las ya comentadas puesto que se asienta en un estrecho valle formado por las aguas del Cadagua, flanqueado casi en su totalidad por pequeñas montañas que convierten el terreno de la villa en un condensador de humedad que provoca frío y densas brumas a lo largo del invierno. Pero, su posición estratégica dentro del primer ramal comercial que llegó a Vizcaya con la lana castellana, hizo que cualquier tipo de consideración ambiental quedase supeditada a la posible ganancia económica del centro urbano.

Las villas de Lequeitio y Bermeo, ambas puertos de mar, sufrían, y sufren, los problemas lógicos derivados de su condición de puerto sin que estas se vean agravadas por demasiadas consideraciones de estrechez del emplazamiento, como sucedía en Ondárroa. Bermeo se localiza alrededor del pequeño alto conocido como La Atalaya, con el puerto a sus pies, disfrutando de la mayor superficie urbana de todo el Señorío (7,1 hectáreas), y Lequeitio se despliega a los pies del monte Lumentxa o Calvario, desde su primitivo emplazamiento a los mismos pies del monte, hasta conquistar la zona conocida como Arranegi, que se convirtió en el lugar de muelles de la villa, hogar de los pescadores, lo que la convierte en el segundo gran núcleo urbano del territorio con 6,2 hectáreas.

Como hemos visto, la mayor parte de los emplazamientos de las villas vizcaínas responden siempre a necesidades económicas que subordinan cualquier otro tipo de consideraciones como puedan ser la acomodación de las casas o calles, la habitabilidad de los espacios creados o la salud de los que allí iban a vivir.

Estas villas buscan, en su mayoría, una disposición urbana E-O²⁷⁶ para aprovechar al máximo las horas solares disponibles, sin entrar en otras consideraciones como los vientos dominantes, la humedad reinante en la zona, etc.

En el momento de su fundación, lo que si se había previsto con claridad era el tipo de trazado urbano que se quería seguir y que en Vizcaya va a adaptarse a la forma de bastida o campamento militar que va a ser heredado de la época romana²⁷⁷ y que dispone una calle principal con dos calles paralelas a ella y cantones que las atraviesan. Los cantones unen perpendicularmente dos o más calles, articulando el trazado de las villas. Su anchura suele ser inferior a la de las calles lo cual se aprecia con claridad en Bilbao.

En Vizcaya este modelo se transforma disponiéndose una calle perpendicular en un extremo en el que se encontraría la iglesia quedando las manzanas de las casas recortadas de forma regular y geométrica, casi siempre rectangular, por calles y cantones.

Este esquema responde a un buen número de villas analizadas como pueden ser Valmaseda, Portugalete, Durango y Elorrio. Más complicados se nos muestran los trazados Bermeo (con un gran número de cantones y un núcleo habitacional distinguido del portuario), Lequeitio y Bilbao, cuyo número de calles principales supera con amplitud el número de tres.

Un caso excepcional es el de Elorrio que tuvo en su fundación como villa un trazado rectangular formado por dos únicas calles paralelas entre sí y el río (Del Río y Del Campo) y cruzadas por un único callejón.

Cuando las calles principales son tres éstas suelen recibir, en primera instancia, los nombres de yusera o de abajo, del medio y susera o de arriba. Dependiendo de las zonas, se han conservado los nombres tradicionales en euskera de barrenkale, artekale y goienkale, como en Durango, o en castellano, como en Valmaseda, con los nombres antiguos de Correría, Del Medio y Bajera. En otras villas también se conservan los nombres primitivos como pueden ser las de Portugalete (Santa María, Del Medio y Coscojales) o Bilbao, lo cual se puede ver en los nombres de Somera, Artecalle, Barrencalle, etc. A lo largo de la época moderna se sumarán nuevas calles a las tres fundacionales, en algunos casos debido al derribo de las antiguas murallas, cuyo apeo fue decretado por la Diputación en varias villas a partir de fines del XVII, como se ve en

²⁷⁶ DOMINGO HERNÁNDEZ, M^º del M., op. cit., p. 47.

²⁷⁷ ZABALA ALTUBE, M^º J., op. cit., p. 62.

Portugalete y Durango, por lo que recibieron los nombres de calle nueva o calle barrera. La desaparición de las murallas de las villas es un proceso que se aceleró a partir del siglo XVIII pues se las consideraba innecesarias e inútiles frente a los ejércitos modernos.

De todas las villas seleccionadas había dos, sin embargo, que escapan al número tradicional de calles: nos referimos a las villas de Lequeitio y Bilbao. En Lequeitio había una clara distinción entre las calles que pertenecieron al núcleo primitivo al pie del Lumentxa, denominado El Campillo, y las que, posiblemente poco tiempo después²⁷⁸, se levantaron perpendicularmente a la calle Arranegui, paralela a la línea de costa, a las que habría que sumar un primer ensanche urbano que luego uniría los dos núcleos. Las calles al pie del Lumentxa estaban cubiertas con las torres de los linajes que habían dispuesto sus casas en torno al primer emplazamiento mientras que en las calles ganadas a los arenales se dispusieron los marineros y pescadores de los que dependía la verdadera vida económica de la villa. Las calles primitivas son no solo estrechas sino que están dispuestas en vertiente estando cruzadas por empinados y retorcidos cantones mientras que las del segundo emplazamiento gozan de mayor apertura al mar, son más rectas y carecen de cantones. Con su núcleo primitivo ocupado por las torres de los poderosos, Lequeitio se nos muestra como una de las pocas villas donde existió una cierta distribución jerárquica de los espacios que más tarde comentaremos con amplitud [fig. 28].

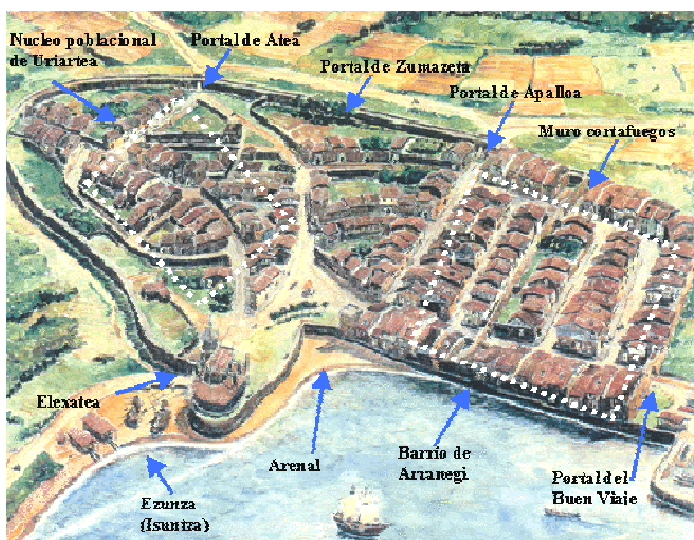


Fig. 28. Recreación de Lequeitio en el siglo XVI.

²⁷⁸ VELILLA IRIONDO, J., "Origen y evolución de la villa de Lekeitio", *Vasconia*, nº. 21, 1993, p. 124.

En cuanto a Bilbao, desde el momento de su fundación dispuso de las siete calles tradicionales²⁷⁹ a las que se sumarían a lo largo del periodo moderno otras como Ascao, San Miguel, Pelota, etc., ya fuera del recinto amurallado y que surgieron entorno a los conventos, la zona de recreo de El Arenal y los arrabales de prostitutas y marineros que se asentaban en torno a la iglesia de San Nicolás.

Un último caso digno de destacar es la villa de Bermeo que, con tener tres calles principales, también desarrolló un gran número de cantones, pequeñas calles y callejuelas que conducían desde el emplazamiento de la Iglesia y Ayuntamiento hasta el puerto y los puentes que salvaban las marismas que la rodeaban por la actual zona de astilleros. Esta amplitud del casco viejo de la villa, con su compleja red de callejuelas que desembocaban en la zona del puerto y las marismas, estaba determinada por la gran importancia que tuvo la villa en tierra vizcaína ya antes de su fundación en el siglo XIII y que la llevó a ser considerada una de las villas “cabeza” del Señorío con su propia iglesia juradera de Santa Eufemia, donde los señores de Vizcaya estaban obligados a jurar los fueros vizcaínos. Todo ello se tradujo en el centro urbano más grande de toda Vizcaya en el momento de su fundación lo cual la llevó a contar hasta con siete puertas de entrada²⁸⁰ que coincidirían hoy en día, más o menos, con las cabezas de las calles principales del casco viejo, Arresi, Nazdir tar Jon, Erremedio, Ezkinarruga, Plaza de San Miguel e Ibarluzea tar Cosme, a las que se suma la única puerta que aún perdura, la de San Juan.

Las calles de la época se habían heredado de la etapa medieval sin apenas alteraciones siendo éstas estrechos pasajes alrededor de los cuales se alzaban casas urbanas de fachadas exiguas y profundos solares, las llamadas “casas de alforja”, que se explican por las dificultades de espacio dentro de las murallas y que eran características de las villas medievales en general y las vizcaínas en particular. Este hecho, sin embargo, no debe hacernos creer que este tipo de solares fueron los únicos que se dieron dentro de los núcleos vizcaínos, aunque si parece que fueron los dominantes, ya que estudios recientes demuestran que en la época moderna se dieron construcciones que

²⁷⁹ Al menos así parecen demostrarlo las más recientes excavaciones arqueológicas que sostienen que el plano urbano de Bilbao fue levantado con sus siete calles antes de que estas fuesen ocupadas en su totalidad, lo cual no ocurriría hasta el siglo XV. ZABALA ALTUBE, M^a J., op. cit., p. 64.

²⁸⁰ En el siglo XIV contaba Bermeo con tres puertas orientadas al Mediodía (Nra. Señora de la Guerra, San Miguel y San Francisco), dos que miraban a Occidente (Nra. Señora de los Remedios y Santa Bárbara) y otras dos situadas de cara al Septentrión (De Vacas y San Juan). ZABALA Y OZAMIZ-TREMOYA, *Historia de Bermeo*, Bilbao, [1928], 2 vol., T. 1, p. 28.

alteraron este tipo de parcelación sobre todo en lugares de cierta importancia como Bilbao²⁸¹.

Las calles principales a las que daban estos solares eran largas y estrechas (destacando en este sentido las calles mayores de Valmaseda y Ondárroa), con una longitud que variaba entre los 110m y los 200m.²⁸², y los cantones y callejuelas que las rodeaban e intercomunicaban solían ser aún más reducidos en ancho y largo. Todo ello daba lugar a un entramado urbano bastante agobiante en sus vías principales y secundarias²⁸³. Este marco medieval no fue alterado en toda la época moderna a lo largo de Europa pues tanto los avances de perspectiva del Renacimiento como las ideas urbanísticas del Barroco quedaron reducidos a una máscara que se superpondrá a la ciudad medieval sin que en ningún momento las nuevas creaciones lleguen a sustituir a las levantadas en siglos anteriores. En ninguna villa vizcaína encontraremos siquiera el más leve conato de lograr avenidas con largas perspectivas a imagen de la Piazza del Popolo de Roma o una reordenación interna de los espacios como se hizo en París con lugares como la Plaza de los Vosgos.

Este hecho se debe al escaso interés que las autoridades demostraron por el urbanismo de las villas en la época moderna: todos los grandes hitos urbanísticos de la época barroca se deben a la intervención del poder real o de las grandes fortunas nobles del momento (pongamos la reforma que el Duque de Lerma llevó a cabo en su población de origen). En Vizcaya, donde la nueva nobleza surgida tras las guerras banderizas estaba más interesada en obtener beneficios de su nuevo status que en hacer alarde de su fuerza a través de un medio a sus ojos tan innecesario como el urbanismo, los grandes del momento reducirán su actuación en las villas a la creación de palacios o la transformación de las antiguas casas torres en viviendas más adecuadas a los tiempos que corrían sin que ello implicase la reordenación de espacios públicos. En cuanto a las instituciones vizcaínas, ni las Juntas del Señorío ni la Diputación dieron la menor muestra de interés sobre este asunto. Serán los regimientos locales los que empiecen a demostrar cierto interés en este tema... en el último cuarto del siglo XVIII, cuando

²⁸¹ ZABALA ALTUBE, M^a J., op. cit., p. 66.

²⁸² *Ibíd.*, p. 71.

²⁸³ Un ejemplo nos lo pueden proporcionar las calles de la villa de Portugalete: la más importante, la calle Del Medio, no sobrepasaba los cinco metros de ancho; las calles paralelas, Santa María y Coscojales, tenían similares proporciones (Santa María llegó, sin embargo, a los 5,8 m.) así como la mayor parte de los cantones (Carnicería y De la Villa) siendo la vía más estrecha el cantón de Santa Clara, frente al convento del mismo nombre, que solo alcanzaba los tres metros de anchura. DOMINGO HERNÁNDEZ, M^a del M., op. cit., p. 46.

empiece a darse una cierta preocupación por temas como las fuentes²⁸⁴ y la creación de espacios públicos como las plazas de las que nos ocuparemos más tarde.

De esta manera Renacimiento y Barroco pasarán de largo en Vizcaya en cuanto a ordenamiento urbano se refiere y lo más señero que vamos a encontrar es la creación de los arcos levantados en los edificios que enmarcaban la Plaza Vieja de Bilbao, para permitir refugiarse a los mercaderes y compradores que se acercaban a la villa a sus transacciones económicas.

La creación de estos pasajes porticados sobre la antigua plaza bilbaína es cuando menos curiosa en relación a la fiesta porque esta no fue utilizada como excusa para su creación sino que las fiestas, en concreto las procesiones, fueron uno de los pretextos alegados para intentar evitar su construcción.

Desde la época medieval se habían levantado en las villas vizcaínas, dedicadas a las actividades comerciales, soportales en los que se pudiesen refugiar los mercaderes y que se levantaban en calles cercanas al mercado, circunstancia que permitía a sus dueños aumentar el tamaño de sus viviendas a costa del espacio público lo cual originó conflictos desde un primer momento como se aprecia en la ciudad de Orduña durante el siglo XVI²⁸⁵.

En Bilbao, los dueños de las casas que enmarcaban la vieja plaza de la Ribera deseaban levantar pilares desde el suelo para dar más solidez a los saledizos que entonces tenían las casas. Sin embargo los miembros del regimiento se mostraron muy reticentes ante semejante novedad: se advirtió que esos pilares resultarían un problema en la cabecera de la calle Somera ya que era el lugar

“por donde entran a la plaza las procesiones jenerales quedaria la entrada tan estrecha y de tan poca capacidad que por lo menos seria necesario quitar y retirar las gradas de piedra sillar que tiene el ciminterio y cobertiçio de la yglesia parroquial de Sr. San Anton de esta villa...”²⁸⁶.

²⁸⁴ A este respecto es sobre todo conocida la labor que realizó en Bilbao Luis Paret y Alcázar que, debido al exilio de la corte que le impuso el rey Carlos III, estuvo en la villa al menos de 1780 a 1788, años en los que no solo realizó varias obras para particulares sino que trazó un nuevo altar mayor y un nuevo monumento para la iglesia de Santiago, un tabernáculo y mesa de altar para San Antón (A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de cuentas de San Antón, 0161/001, 1781, p. 219v.), entre otras obras, y las fuentes emplazadas en la plazuela de Santiago y la que en tiempos se levantó alineada con el muelle de atraque de San Antón para acabar hoy día arrinconada en un extremo de la plaza de los Santos Juanes. Para más datos: ANDRÉS MORALES, A. de; SANTANA, A., “La fuente de Paret en Atxuri (Bilbao). Sus cambios de imagen y emplazamiento”, *Letras Deusto*, enero-abril, nº.40, 1998; PARET Y ALCAZAR, L., *Luis Paret y Alcázar, 1746-1799: [exposición]*, Vitoria-Gasteiz, servicio de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1991.

²⁸⁵ ZABALA ALTUBE, M^a J., op. cit., p. 71.

²⁸⁶ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 091, 1-VII-1667, pp. 89v.-90.

Pero este interés religioso y festivo de la villa en realidad escondía la preocupación de los munícipes ante la apropiación de terreno de la villa por parte de particulares ya que los pilares que sostendrían los saledizos de las casas se levantarían sobre el espacio de la plaza pública, la cual dejaba bastante que desear:

“Porque esta villa no tenia otra plaça alguna quadri y angular y proporcionado cual suelen tener y tienen otras ciudades y villas de la población y lustre de esta villa y solo se sirbe de plaça de la misma Ribera a la larga con distancia y capacidad muy angostas y se estrecharia mucho si se permitiese llebantar y hedificarlos...”²⁸⁷.

Sin embargo, la necesidad de los mercaderes que acudían a la villa de contar con un espacio donde refugiarse en tiempo de lluvia decidió al regimiento a conceder su aprobación a los propietarios de las casas ²⁸⁸. De esta forma se fueron concediendo licencias a lo largo del siglo XVII siendo otorgada la última en el año 1734²⁸⁹.

Apenas podemos hablar de cualquier otro intento de intervención urbanística de los poderes municipales en los siglos estudiados: es cierto que se abrieron nuevas calles sobre las demolidas murallas y que se urgió a los propietarios de los inmuebles a que apeasen sus casas ruinosas o las repararan, pero ello en nada alteró el trazado urbanístico medieval. Incluso las calles que se abrieron fuera de esos muros, como puedan ser las calles de Santa María o Ascao de Bilbao, no reformaban ese trazado sino que se sumaban a él. Como ya dijimos, en todas las villas estudiadas y en la mayoría de las ciudades españolas, no hubo reformas de importancia que alterasen los trazados medievales y así como en el resto de Europa los avances arquitectónicos y urbanísticos quedan reducidos a unas pocas obras señeras, en España apenas se pueden encontrar algunos ejemplos que sirvan para ilustrar la teoría urbanística del periodo. Y si la situación urbanística de las ciudades se encontró estancada durante siglos (la inmensa mayoría de las villas vizcaínas no saldrá de sus calles medievales hasta bien avanzado el siglo XIX) la situación real de esas calles tampoco se verá mejorada en toda la época moderna.

²⁸⁷ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 091, 1-VII-1667, pp. 89v.-90.

²⁸⁸ Al año siguiente, 1668, las mismas objeciones sobre el paso de las procesiones se dan cuando Domingo de Zornoza pide licencia para poner pilares en la fachada de su casa que da a la plaza desde la calle de Calsomera. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 092, 30-I-1668, p. 60.

²⁸⁹ Fue la casa situada en la esquina de la calle Artecalle propiedad de José Francisco de Echévarri Bilbao. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 156, 10-II-1734, p. 32.

De principio, las calles heredadas de la Edad Media eran bastante estrechas y sombrías

“pues muchas veces se veían constreñidas por las murallas y por el hecho de que los pisos altos volados escalonadamente por la relativa escasez de suelo urbano disponible en las villas más importantes y los aleros muy salientes estrechaban aún más las angostas vías”²⁹⁰.

Aunque la situación de los centros urbanos vaya evolucionando a lo largo de los dos siglos estudiados hemos de darnos cuenta que la progresión será gradual y que, al no verse alterado de forma fundamental el trazado de las calles, los problemas que creaban edificios y vías de comunicación van a perdurar en su mayoría hasta la llegada del siglo XIX. Y estos problemas serán muy variados a lo largo del periodo.

Las calles de las villas vizcaínas, al pertenecer en gran parte a núcleos que giraban en torno al comercio, tenían un firme que se estropeaba continuamente y los libros de actas de todas las villa estudiadas reflejan la continua acción de los empedradores que se afanaban en reparar los desperfectos de las caballerías, los carros que entraban en los cascos urbanos con las diversas mercancías y el continuo paso de la gente.

Al firme levantado o roto se tenía que sumar la basura que se acumulaba a lo largo del casco urbano, uno de los grandes problemas de las villas en ese periodo: calles, cantones y plazas resultaban dañados, en primer lugar, por las cañerías y letrinas que salían desde las casa particulares y llenaban los espacios públicos de porquería con lo que los ayuntamientos acabaron en múltiples ocasiones multando a los responsables de semejante indecencia. Buenos ejemplos los encontramos en Valmaseda donde se obliga a Gregoria de la Puente a limpiar la letrina que tenía “en el canton de su cassa”²⁹¹ o en Portugalete donde se multa a Juan Andrés de Montaña que

“a sacado a la calle publica y camino real una adaja y bertiente de piedra por donde hecha la inmundicia que ay en la dicha su cassa a la calle y camino de que se ha orijinado grandísima hediondez y mal olfato con la continuación que tiene en se echar las calores grandes que hacen de que puede orijinarse enfermedades, por la continuacion del paso de la jente y concurrencia que se hace en el cruzero del Santo Christo con quien confina dicha casa y por donde viene a pasar a la vista del pueblo la inmundicia...”²⁹².

²⁹⁰ ZABALA ALTUBE, M^a J., op. cit., p. 71.

²⁹¹ A.H.M.V. Libros de actas, n.º. 20, 1613-1621, 13-X-1616

²⁹² A.H.M.P. Libros de actas, c. 3 n. 5, 13-VII-1667, p. 410v.

Pero no son solo los grandes propietarios de las casas de las villas los responsables de la basura que se acumula a lo largo de las calles. En Bermeo tenemos en 1699 la solicitud del ayuntamiento a los curas de la villa para que se publique en Domingo, “al tiempo del ofertorio de la misa conbentual”, una disposición por la cual se exhorte a los

“...feligreses vecinos moradores que cada uno aliñe limpie y quite de sus puertas qualesquiera embaraço o embaraços de tierra maderos piedras o de otras cosas que embarazen la libertad de las calle publicas y el transito de las prozesiones que deben pasar por ellas...”²⁹³.

También en el Bilbao de 1662 se había ordenado a los habitantes de la ciudad que tirasen la basura en los arrabales pues la gente la tiraba en cualquier parte, por cantones y rondas, “de que se habian reconocido grandes daños”. En esa misma fecha se reconocía que había caños abiertos y hediondos, inmundicia, etc., en los lugares por donde solía pasar la gente... por lo cual se acaba recomendando también que se saque el ganado de cerda de la villa, pues corrales y animales eran una fuente de suciedad,²⁹⁴ y que la basura se tire en los arrabales, fuera de la cerca urbana. Ya en 1612 se había estipulado que debía tirarse la basura entre las siete de la mañana “asta la ora de la abe María”²⁹⁵. Pero, pese a decretos y ordenanzas, en 1716 se vuelve a exhortar a los bilbaínos a que tiren la basura fuera de la villa, en un lugar tras la muralla cerca de los Santos Juanes, pues causaba “muchu ediondez y yndecenzia”²⁹⁶. Y esto ocurría en una villa que fue tenida a lo largo de la época moderna como un espejo de higiene debido, sobre todo, a su famoso sistema de barrido de aguas que bajaban desde la presa del “Pontón” (o Motón) y limpiaban de forma fulminante las calles, sistema que, realizado en el siglo XVI, era aún admirado en el siglo XVIII por los viajeros que pasaban por la villa²⁹⁷.

En su afán por despejar las calles de elementos que impidiesen el tránsito, las villas se empeñaron en prohibir la colocación de elementos como escaleras, balcones,

²⁹³ A.H.M.B. Libros de actas, nº. 1, 25-II-1699, p. 201.

²⁹⁴ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 086, 3-I-1662.

²⁹⁵ *Ibíd.*, 036, 1612, p. 9v.

²⁹⁶ *Ibíd.*, 139, 1716.

²⁹⁷ La traída de aguas a la villa bilbaína se debe al autor del retablo de la parroquia de Santiago, Guiot de Beaugrant, y su hermano, Juan de Beaugrant. En cuanto al sistema de barrido, el ya citado Guillermo Bowles, que realizó sus viajes por el estado español entre 1752 y 1772, admiró su eficacia durante su estancia en la villa. BOWLES, G., *op. cit.*, p. 304.

las planchas de madera de las tiendas o los saledizos²⁹⁸ aunque, sin duda, lo más curioso es la prohibición de tener macetas con claveles que los ediles bilbaínos decretaron desde finales del siglo XVII por el peligro que podían suponer para la gente que pasaba debajo de las ventanas y balcones²⁹⁹.

Junto a estas variadas prohibiciones se sumaban otras ordenanzas de las villas que ordenaban que los vecinos limpiasen las aceras y espacios frente a sus casas o la reiteración que se dio en el XVII de que nadie echase basura ni “agua”, es decir, orines (cuando no algo peor) a las calles³⁰⁰. Estas disposiciones eran recordadas casi todos los años en las actas iniciales de los diversos ayuntamientos, como en Bilbao que era casi la única villa que disponía de barrenderos de forma fija a lo largo del año. La continua repetición de estos decretos nos indica la indiferencia de los habitantes hacia ellas y como las calles eran el lugar predilecto para arrojar la basura de las casas, lugar donde los mercaderes dejaban los desperdicios de sus mercancías tras las transacciones y donde los animales “domésticos” (perros, patos, cerdos...) campaban a sus anchas. Los cerdos³⁰¹, curiosamente, han sido animales que han influido en las fiestas de las villas vizcaínas de una forma insólita como puede verse en el caso de Valmaseda.

Al ser villa trajinera, por donde llegaban las mercancías castellanas, Valmaseda era un centro urbano donde a la gente propia del lugar se sumaban una gran cantidad de transeúntes que tenían que ser alimentados lo cual hacía que hubiese numerosos corrales con animales dentro del casco urbano. Los cerdos eran habituales en ellos.

A principios del siglo XVII, cuando la recesión económica aún no había llegado a toda su extensión, debido al progresivo hundimiento de la industria ferrona de la villa,

²⁹⁸ Escaleras y balcones bajos se hicieron derribar por el ayuntamiento de Bermeo en 1723. A.H.M.B. Libros de actas, nº. 5, 1-III-1723, pp. 154v.-155. En Valmaseda se suceden a lo largo de 1768 las quejas sobre los tableros de tiendas sobre todo por las goteras que originan los días de lluvia, sobre los escalones con los que se tropieza la gente de noche, sobre los caños que echan el agua encima de los transeúntes y se quejan también de los golpes que se producen contra las rejas bajas y voladas con lo cual se acaban prohibiendo todos estos elementos de las casas. A.H.M.V. Libros de actas, nº. 40, 1760-1779, 1768. En Bilbao, en una fecha tan temprana como 1659, ya se prohibía que los vecinos que tuviesen planchas de madera (“pendises”) en las puertas y tiendas de sus casas los tuviesen levantados de noche pues estorbaban a la gente que iba a caballo e impedían el paso de la luz en las calles. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 083, 10-I-1659, p. 10.

²⁹⁹ “Que los vecinos de esta dicke villa por ningun caso de lugar a que en sus balcones ni ventanas tengan cajas de clabeles ni otras yerbas por el perjuicio que pudiesen ocasionar de caerse sobre algunas personas...” A.F.B. Bilbao, libros de actas, 118, 15-II-1694, p. 35.

³⁰⁰ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 033, 2-I-1610; 034, 6-IV-1611; A.H.M.V. Libros de actas, nº. 20, 1613-1621, 24-I-1615; etc.

³⁰¹ Disposiciones para intentar mantener a estos animales lejos de las calles las habrá desde Durango (A.H.M.D. Libros de actas, 6, 1-X-1610) hasta Bilbao, de donde se intenta expulsarlos en 1651. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 075, marzo de 1651.

tuvo lugar un suceso que nos revela hasta que punto los animales que estaban dentro de las murallas de la villa eran importantes en la vida urbana... y hasta que punto ponían al borde del ridículo las aspiraciones de grandeza, brillantez y maravilla de los poderes locales, de la fiesta y de la ideología que los sustentaba.

En junio de 1611 el regimiento resolvió que

“...attentos los daños que el andar libremente por la villa y mercado los puercos los días de mercado; y el peligro y riesgo que el día de Corpus Christi causaron algunos en la procesion pues havia faltado poco para derribar y hazer caer a los sacerdotes que llevaban las andas del santisimo sacramento se manda que de aquí adelante ningun puerco se permita andar por las calles y mercados los domingos y fiestas ni los dias de mercado...”³⁰².

Podríamos pensar que, con el tiempo, la situación variaría, sobre todo al llegar el Siglo de las Luces, pero no hay nada más lejos de la realidad. En el año 1778 nos encontramos con la

“... necesidad y urgencia que tiene esta villa de cerrar de balaustreado de fierro el arco maior y principal del portico de la yglesia parroquial de S. Severino de ella a fin de ebitar por este medio las irreberencias que se experimentan en dicho templo no solo con la voceria y gritos de los niños al tiempo que se celebran los dibinos officios; sino tambien la que causan los cerdos y otros animales que se meten e introducen en él y con especialidad al tiempo cuando se corre el ganado bacuno con cuerda o maroma en la plaza frontera a dicha parroquia como es publico y notorio y sobre cuio particular se han dado varias y repetidas quejas por el sr. Bicario eclesiastico y parrocos de esta villa...”³⁰³.

Resulta más fácil quizás hacerse una idea real de las calles de las villas, del tipo de escenario que representaban si atendemos a estos hechos curiosos y, si se quiere, algo ridículos que, por otra parte, nos proporcionan una imagen bastante clara del escenario cotidiano que constituían más allá de su labor de vías de comunicación. Pero no eran las calles los únicos espacios públicos de los que disponían el quehacer cotidiano y festivo: hay otros espacios que servían para el recreo de los habitantes y servían como lugares de sociabilidad donde los vecinos y residentes se reunían al acabar las horas de labor y con motivo de las festividades. Estos lugares eran las alamedas, paseos e incluso los juegos de pelota que empezaron a proliferar en las villas a partir del siglo XVIII³⁰⁴.

³⁰² A.H.M.V. Libros de actas, nº. 16, 1599-1613, 13-VI-1611, p. 297.

³⁰³ *Ibíd.*, nº. 40, 1760-1779, 21-IV-1778, p. 229v.

³⁰⁴ Los juegos de pelota se citan abundantemente en el siglo XVIII, por ejemplo, el de Ondárroa que se realizó en el terreno de la plaza pública (A.F.B. Ondárroa, libros de actas, 4.B. L.004, 5-VI-1786) o el de Bilbao, que es uno de los más tempranos y que dio nombre a la calle donde estuvo emplazado, en los terrenos ganados a la antigua muralla: la primera cita de la calle es de 1684 (A.F.B. Bilbao, libros de actas, 108, 9-III-1684, p. 56) aunque el “juego de la pelota” ya es nombrado, con motivo del empedramiento de varias calles, en 1628. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 052, 17-XI-1628. Pese a todo no

Estos lugares de esparcimiento eran muy pocos, debido al escaso espacio con que contaba la mayor parte de las villas para su casco urbano, siendo un caso extremo Ondárroa donde el ayuntamiento, la iglesia, la plaza y el frontón acabaron formando a fines del siglo XVIII un todo único con el ayuntamiento adosado a la fachada de la iglesia, el frontón que aprovechaba la caída y pilares de uno de los costados de la iglesia, y la plaza que constituía el resto del espacio que enmarcaba el paredón del frontón. No será hasta casi el siglo XVIII que la escasez de estos sitios empiece a preocupar a los regidores locales como en Valmaseda cuyo ayuntamiento se decide a comprar unos terrenos al marqués de Castromonte para ampliar el exiguo espacio del único paseo de que disponían junto al llamado Puente Nuevo (levantado hacia 1669 y desaparecido en el XIX), a la orilla del río Cadagua³⁰⁵, o Bilbao cuyo principal lugar de esparcimiento fue, a lo largo de toda la época moderna, El Arenal:

“... esta dicha villa tiene por su unica salida de paseo y rrecreo para de ybierno y verano un cortto pedazo de campo que llaman el arenal que esta poblado de algunos arboles que le sombrea y se ha rreconocido la cortedad de su sitio [...] y a causa de no hacer custodia de tal arenal estava despoblado de arboles porque los que plantaban perdían los muchachos y ganados que entraban de noche al cebo de la hierba que hace en el a que añadir que los çuradores que biben cerca del arenal de arbol a arbol hechavan cordel y en el colgaban las pieles que curtian y lo mesmo haçian algunas personas en colgar ropa a secar de modo que ponian intrtratable y no andable dicho arenal [...] pudiendo ser y poner de mucho adorno y conveniencia del rrecreo y comunicazion de la jente y no haver otro puesto en la villa por la corttedad de la plaza y plazuela y cimiterios y aogo del concurso de la jente...”³⁰⁶.

El regimiento bilbaíno decidió multar a los cordeleros que se aprovechasen del espacio de la plaza así como a los del cualquier otro tipo de actividad, cerrándose el lugar con cercas para impedir el paso del ganado.

Pero El Arenal disponía también de una salida que daba al exterior de la villa, un paseo arbolado que fue creado en 1620 por los frailes agustinos para “que agan calle para las procesiones y agan sombra en el verano que sera servicio al culto divino” y que el ayuntamiento se encargó de velar prohibiendo que se arrancasen los árboles allí plantados desde “la puerta de la yglessia asta la puente”³⁰⁷.

es este el único tipo de juego que se realiza en espacios públicos como lo demuestra las citas que se dan en Valmaseda del juego de los bolos (A.H.M.V. Libros de actas, nº. 40, 6-VII-1776) aunque la más antigua se encuentre en Durango donde se nombra ya en 1610. A.H.M.D. Libros de actas, 6, 1-X-1610.

³⁰⁵ A.H.M.V. Libros de actas, nº. 40, 25-VI-1775, pp. 174v.175.

³⁰⁶ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 109, 28-II-1685, p. 34.

³⁰⁷ *Ibid.*, 044, 26-II-1620, p. 18.

Estos casos nos demuestran como la mentalidad mercantilista, preludio en Vizcaya del sentir ilustrado, orientaba a los próceres locales a dictaminar un mejor aprovechamiento de los pocos recursos espaciales de que se disponían para lograr mejores espacios de entretenimiento y reunión donde se distrajesen los vecinos de los que, al fin y al cabo, dependía su influencia y poder en las villas. De esta forma las villas salieron de su casco amurallado para ganar nuevos espacios de recreo o aprovecharon los espacios marginales, incluidos los particulares, para lograr nuevas zonas libres pero, ¿qué ocurría cuando no se disponía de ningún tipo de espacio? En el año 1782 Ondárroa, cuyos problemas espaciales citamos continuamente, tuvo que tratar de forma urgente la necesidad de un lugar para sus celebraciones públicas:

“En consiguiendo haviendose tratado de que era preciso y aun necesario hacer a lo menos una plaza para las diversiones publicas pues que lo contrario era una irrisión que la gente de los pueblos circunvecinos hacian burla y mofa de ello y para evitar esto, y viendo ser cosa precisa y necesaria acordaron se ejecute el paredon segun y como anteriormente se ideo para la ereccion de dicha plaza y se halla demarcado sacando por el sindico actual a publica candela...”³⁰⁸.

Y es que, el espacio público por excelencia de las ciudades, aquel que sirve para desarrollar mayores lazos de convivencia, donde se desarrollan la mayor parte de los actos públicos y se dan cita las viviendas privadas y los edificios municipales, donde el poder se manifiesta gracias a la fiesta en todo su esplendor, es, sin duda, la plaza.

La concepción de la *plaza* en España³⁰⁹ parte de una simbiosis entre las visiones italianas y las flamencas: de las primeras se toma la idea de la plaza como punto de ordenación del espacio urbano y de las segundas, junto al mismo concepto de ordenamiento, la idea cívica de la plaza que hace que se la emplee como sede de los principales centros oficiales. Sin embargo, lo que en Europa origina un espacio ordenado del cual parten calles y se irradian perspectivas, en España se convierte en un lugar sorpresivo, pues no hay nada que nos advierta de la presencia de estos lugares hasta que nos encontramos en ellos, siendo recorridos por las calles de forma lateral. Un buen ejemplo de lo expuesto es la más representativa de las plazas de la época, la Plaza

³⁰⁸ A.F.B. Ondárroa, libros de actas, 4 B. L.004, 18-VIII-1782, p. 21v.

³⁰⁹ Sobre la concepción y plasmación de la plaza en España: CERVERA VERA, L., *Plazas Mayores de España*, Madrid, Espasa Calpe, 1990; RINCÓN GARCÍA, W., *Plazas de España*, Madrid, Espasa Calpe, 1998; BONET CORREA, A., “Reflexiones en torno a las Plazas Mayores españolas, hispanoamericanas y filipinas”, en *In SAPIENTIA libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 807-814; CERVERA ESTÉVEZ, E., *La plaza: espacio, arquitectura y evolución histórico social*, Barcelona, Universitat, 1992 [tesis inédita]; etc.

Mayor de Madrid. En la concepción de este tipo de plazas españolas tiene un gran peso la cuestión festiva y ceremonial surgida tras Trento que

“llevó a convertir la plaza mayor medieval, centrífuga y abierta, en un lugar centrípeto y más que de nexo en un espacio reducido a manera de gran teatro o “corral”, en un ámbito provisto de solemnidad, en el que se unifica la multiplicidad de calles circundantes y en el que encuentran lugar, según las horas y los días, las distintas funciones que allí tienen su acomodo, mercado, fiestas reales, como proclamaciones, justas poéticas, corridas de toros...”³¹⁰.

Las plazas de las villas vizcaínas responden a estas características aún teniendo sus particularidades propias. En primer lugar tenemos que darnos cuenta del corto espacio de que disponían estas villas (ya hemos visto el caso de Ondárroa) que hacía que, en la mayor parte de ellas, se viesan forzados a colocar las plazas en los únicos lugares que estaban libres de edificios. Y cuando se veían abocados a crearlas dentro de la red urbana, las plazas resultantes rompían la compacidad del caserío formando espacios irregulares que solían estar determinados por la confluencia de las calles.

Este hecho hace que muchas plazas principales se encuentren en lugares extremos de las villas: en las villas marineras es típico que las plazas se encuentren en zonas de arenales como sucede en Portugalete [fig. 29], Ondárroa, Lequeitio [fig. 30] o Bilbao. Bermeo es un caso atípico con su plaza mayor en un lugar elevado, el conocido como la Atalaya, que le permitió disponer en un mismo espacio de los dos grandes edificios del poder en la ciudad: la iglesia y el ayuntamiento. Esta disposición es heredera de la época medieval en que la plaza principal solía estar situada frente a la catedral o iglesia y que, con la llegada de la Edad Moderna, verá sumarse el edificio del concejo o regimiento que hasta ese momento se había reunido bajo el amparo de la iglesia local.



Fig. 29 y 30. Plaza del Solar, Portugalete, y las plazas de los Fueros y Gamarra, Lequeitio.

³¹⁰ BONET CORREA, A., *Morfología y ciudad...*, op. cit., p. 41.

Esta disposición, que permitía concentrar en un solo lugar las sedes del poder local, se repite también en otras plazas de Vizcaya como puedan ser Valmaseda, las ya nombradas Lequeitio y Ondárroa (aunque la disposición de esta última es muy peculiar) o Bilbao.

El caso bilbaíno es bastante especial puesto que la iglesia que estaba unida al edificio del ayuntamiento no era la sede del poder religioso en la villa (puesto que le correspondía a la actual catedral de Santiago), sino que estaba ligada a una iglesia a la que pertenecía una cofradía que contaba en sus filas con artistas y otras profesiones liberales de la villa (San Antón)³¹¹, la cofradía de los propietarios de la tierra (San Gregorio Nacienceno), y la capilla de Nuestra Señora de la Esperanza, propiedad del Consulado de Bilbao. De esta forma se reforzaba la unión de los poderes laicos de la villa a través de la imagen pública de la plaza que era ceñida por las casas de los grandes linajes de la villa, la iglesia donde se hallaban las mayores cofradías de los poderes locales y el propio ayuntamiento, donde también se encontraba emplazado el Consulado de Bilbao desde comienzos del siglo XVII.

En otros lugares la disposición espacial de la plaza no es tan clara y los ejes urbanos responden a otras claves como podemos ver en Portugalete o Durango. En Portugalete, emplazada en una pendiente bastante pronunciada, la iglesia se encuentra en la única zona llana y elevada de la villa, un lugar llamado antiguamente “la Sierra”, donde también levantó su casa-torre el linaje más importante de la villa, los Salazar. Esto daba lugar a una relación entre los edificios privados y la disposición del trazado urbano que estudiaremos más tarde en todo el ámbito vizcaíno. Por ahora basta saber que la elección del emplazamiento de la plaza mayor portugaluja, llamada “El Solar”, respondió a la necesidad de un lugar relativamente llano donde situar el mayor edificio público del casco urbano. Esta necesidad es la que, en realidad, determina siempre la elección de los lugares propicios para crear las plazas vizcaínas pues ya hemos visto como los emplazamientos de las propias villas eran irregulares, en pendiente o con un terreno muy escaso. Como también sucede en todas las villas, su hallazgo por parte del viandante es totalmente sorprendente si se viene andando desde el interior de la propia villa. Acontece también en otras muchas que la plaza tiene un espacio abierto debido a

³¹¹ La Cofradía de San Antonio Abad albergaba a gente de profesión liberal y de apellido ilustre: en el libro de cuentas de 1655 se recogía entre sus miembros a Pedro Ibáñez de Leguizamón, Pedro de Ysasi o Juan de Gardoqui, junto a los cuales encontramos a los pintores Juan de Previser y Juan de Brustin, yerno del fallecido pintor bilbaíno Francisco de Mendieta. A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de cuentas de la Cofradía de San Antón, 0150/001.

la cercanía de las rías, como ocurre en Bilbao, y, en otros lugares, por la proximidad del mar, como sucede en Ondárroa o Lequeitio.

Otras plazas son recintos mucho más cerrados y regulares, delimitados por las calles de la villa, como sucede en Bermeo y, sobre todo, en Durango. En esta villa interior la plaza del ayuntamiento era minúscula, situada casi en el centro geográfico del casco urbano, por lo cual se consideraba como plaza mayor el espacio creado por el pórtico de la iglesia de Santa María. En Durango las plazas importantes son las emplazadas junto a las dos iglesias, Santa Ana y Santa María, que se encuentran junto a las principales puertas de la población, las del camino de Castilla (Santa Ana) y las que conducían a Bilbao y Elorrio (Santa María). De esta forma se reafirmaba la interdependencia entre el poder civil y el clero local plasmándose en situaciones como la pervivencia de los actores-eclesiásticos en las funciones del Corpus Christi que se realizaban en el pórtico de Santa María que de esta forma sumaba la función de escenario a las ya habituales de mercado y cementerio.

Las plazas tenían un área irregular en la mayor parte de los casos: un caso excepcional sería la de Bermeo cuya disposición, trapezoidal pero acercándose al rectángulo, se debe al reordenamiento que sufrió la plaza a principios del siglo XVIII cuando se comenzó a levantar el nuevo ayuntamiento tras el incendio de 1722 que arrasó la población quemando al menos cuarenta y dos casas³¹². Hasta el siglo XVIII, el centro administrativo de la localidad se hallaba cercano al portal de Nuestra Señora de los Remedios, en el extremo oeste de la villa. Al quemarse el antiguo ayuntamiento se aprovechó la pequeña plaza que formaban las bifurcaciones de las calles Carnicería Vieja (actualmente Nardiz'tar Jon Kalea), Torrontero (Ertzilla Kalea) y Arostegi para reordenar el espacio del centro de la villa y crear una nueva plaza en la que se emplazó el nuevo edificio consistorial frente al cual, ya en el siglo XIX, se levantó la nueva iglesia de Santa María, uniendo de forma ejemplar los centros administrativos y religiosos en la villa. Sin embargo, en el momento de la ejecución del nuevo ayuntamiento, la plaza era de escaso diámetro por lo cual se levantó el edificio junto a la misma bifurcación de la calle Carnicería con lo que, tras la reordenación del XIX, el edificio municipal quedó descentrado respecto al conjunto de la plaza.

Otro caso de reordenación temprana del espacio de la plaza se da en Elorrio donde ya en 1709 nos encontramos con varias reformas: se añaden escalones a las

³¹² El nuevo ayuntamiento se comenzó hacia 1730 aprovechando el suceso para comprar suelos nuevos y reordenar la plaza. A.H.M.B. Libro de decretos, nº.5, 29-I-1731.

gradas que van de la plaza al cementerio de la iglesia de la Purísima, se terraplana todo el espacio de la plaza para colocar una calzada de piedra y después se pone una nueva calzada frente a las casas del Ayuntamiento para dejar toda la plaza a un mismo nivel³¹³.

Casi todas las plazas que han sobrevivido hasta nuestros días han sido reformadas por lo cual tenemos que hacer un esfuerzo adicional para imaginárnoslas tal y como fueron en principio. La plaza de El Solar, por ejemplo, daba a los muelles de la villa de Portugalete por un lado y al pequeño fortín defensivo que daba a la villa por otro: el fortín desapareció a mediados del XVIII y los muelles de la ría quedaron reducidos a su mínima expresión, bastante lejos del emplazamiento de la plaza y hoy tan solo las entradas a la calle de Santa María y al cantón de las Carnicerías (hoy calle Manuel Calvo) permanecen. Ondárroa vio con el tiempo como su plaza era cercada por los edificios, alejándose de la peligrosa orilla y ganando la forma rectangular que le convenía al frontón que también era. Lequeitio también contempló como su plaza mayor (también llamada vieja o del Astillero por estar situados allí las primeras atarazanas de la villa) crecía a medida que se alejaba la línea de mar pues, a lo largo de la época moderna, el cementerio de la iglesia caía sobre las rocas y el ayuntamiento se situaba sobre los arenales.

Muy diferente fue el caso de Valmaseda. Hasta que se creó el ayuntamiento del siglo XVIII, la plaza de la villa debía de contar con un pequeño edificio consistorial en el cual no se realizaban demasiados actos municipales (hasta el siglo XVIII hubo un gran árbol en uno de los extremos de la plaza bajo el cual se reunía el regimiento en ocasión de remates, pregones y concejos abiertos)³¹⁴ y un espacio porticado formado por los soportales de madera de las casas bajo los cuales hacían sus tratos los comerciantes³¹⁵. El espacio de la plaza debía ser bastante exiguo ya que el ayuntamiento tuvo que comprar solares o forzar a los propietarios a que se circunscribiesen a sus terrenos sin tomar espacio de la villa para que la plaza pudiese crecer³¹⁶.

³¹³ A.F.B. Elorrio, C. 42 L. 276, 1709.

³¹⁴ A.H.M.V. Libros de actas, n.º. 16, 1613.

³¹⁵ En 1685 se prohibió a inquilinos y dueños de las casas con soportales de madera de la plaza impidiesen que los mercaderes se pusiesen bajo ellos echándoles “agua” y otras inmundicias para que luego pudiesen arrendar esos lugares solo a los mercaderes de la villa. A.H.M.V. Libros de actas, n.º. 29, 9-I-1685 (hubo que hacer un nuevo decreto el 17 de febrero de ese mismo año pues al primero no se le hizo ningún caso).

³¹⁶ En 1656 se decidió comprar casas “pegantes a la plaza” para derribarlas y desahogar el espacio público. Finalmente no hubo dinero para pagar a los propietarios con lo cual solo se resolvieron a tirar una pared que la villa poseía junto el palacio de Revilla. Hubo un pleito con los dueños del mismo lo que detuvo al ayuntamiento en primera instancia aunque luego acabó tirando la pared y comprando a un particular, Juan de Quintana, su propiedad. A.H.M.V. Libros de actas, n.º. 26, 22-XI-1656 y 31-XII-1656.

Aunque, sin duda, la plaza más singular sigue siendo la de Bilbao, no solo por su extraña forma triangular, dictaminada por el recorrido de la ría, o porque haya sobrevivido hasta hoy gracias a la ocupación casi en su totalidad del edificio del mercado, edificio tan emblemático hoy de la villa como lo fue antiguamente la plaza a la que sustituye, sino por su importancia dentro de la fiesta barroca que más tarde analizaremos.

4.2.2 Los edificios: ayuntamientos y viviendas privadas

Aunque el entramado urbano sea fundamental para visualizar la forma en que la fiesta transformaba estos espacios públicos, donde reinaba de forma cotidiana la suciedad, el barro y la oscuridad, los edificios que enmarcaban estas vías son también claves a la hora de comprender de que forma la fiesta reflejaba la jerarquía espacial que ya estaba determinada en las villas gracias a los edificios que las conformaban.

Los edificios que, al contrario de lo que sucede con el entramado urbano, si sufrirán una evolución acorde con los tiempos sobre todo en lo que se refiere a las nuevas construcciones palaciegas de los linajes y a los edificios municipales, sobre todo los ayuntamientos, fueron piezas claves dentro del elemento jerárquico más relevante de la fiesta, la procesión. Mediante el recorrido procesional, sus paradas frente altares, sus quiebros para alcanzar casas de singular importancia social, se ponía de relieve la importancia jerárquica de cada lugar por el que la procesión pasaba lo cual era aprovechado claramente por los diversos poderes locales.

Los edificios que enmarcaban este recorrido procesional eran de dos tipos, como bien podemos suponer: religiosos y laicos. Los religiosos ya han sido estudiados en un capítulo anterior. Los laicos se dividían a su vez en dos apartados: públicos y privados.

Dentro de los edificios públicos que conforman el espacio festivo, sin lugar a dudas en más destacado es la sede del regimiento local, el **ayuntamiento**. La época moderna fue un periodo en Vizcaya durante el cual se levantaron ayuntamientos en todas las villas estudiadas la mayoría de los cuales o bien han desaparecido, como sucede en Bilbao o Portugalete, o bien han sobrevivido con reformas como ocurre en todas las demás. Estos ayuntamientos supervivientes son todos del siglo XVIII sin que nos haya llegado ninguno del siglo precedente como hubiera podido suceder con el de

Bilbao. Excepto de este último, desconocemos casi por completo los ayuntamientos del XVII en las villas y solo podemos conjeturar sobre su posible aspecto³¹⁷.

En la mayor parte de las villas parece que ya se habían levantado “casas del municipio” a finales del siglo XVI pues de esta forma son nombradas en gran cantidad de actas del siglo siguiente. No podemos saber como eran estos edificios municipales del Renacimiento a excepción de algunos detalles como el que disponemos de la primitiva casa consistorial de Durango que fue comenzada en las últimas décadas del XVI y comenzó a funcionar como ayuntamiento en los primeros años del siglo XVII; en los años siguientes el nieto de Juan de Amitua, el maestro carpintero que realizó la obra, intenta cobrar el dinero que el ayuntamiento aún les adeuda lo que originará un pleito que se resolverá cuando el regimiento pague parte de lo debido³¹⁸. Este ayuntamiento, realizado en madera en gran parte, debía tener un fuerte carácter defensivo que poco tenía que ver con el espíritu de los levantados en el XVIII puesto que disponía de saeteras en las esquinas del piso bajo³¹⁹ lo cual le acercaba más a los edificios medievales heredados de las luchas banderizas. Este edificio se encontraba en estado ruinoso hacia 1681 comenzándose nuevas obras en las primeras décadas del XVIII.

En general, debido a los pocos datos que tenemos de los ayuntamientos del siglo XVII, podemos hacernos una idea aproximada de su aspecto externo aunque tan solo tengamos para apoyar nuestras conjeturas unas pocas citas y las pinturas y grabados que han pervivido del antiguo ayuntamiento de Bilbao, que fue reformado en 1709.

Estos edificios solían disponer de una planta baja porticada³²⁰ y un piso superior donde se encontraba el salón de actos³²¹. “La fachada remata en una cornisa más o menos moldurada que precede al alero del tejado”³²². Los soportales porticados estaban

³¹⁷ La bibliografía sobre los ayuntamientos vizcaínos es bastante escasa (LEIS ALAVA, A. I., “Las casas consistoriales en Bizkaia durante el Barroco”, *Ondare*, nº19, 2000, pp. 381-395) mientras que, por ejemplo, otros territorios del País Vasco como Guipúzcoa gozan de numerosos trabajos para la época barroca: AGIRRE-MAULEON, J.; AGIRRE MUXIKA, L. A., *Gipuzkoako Udaletxeak=Ayuntamientos de Guipúzcoa*, Donostia=San Sebastián, Kutxa, 2000, *Gaztetxoen elkartea=Club Juvenil de Kutxa*, nº 30.; “Un diseño de Francisco Javier Capelastegui para el ayuntamiento de Eibar en el siglo XVIII”, B.R.S.B.A.P., 1989, pp. 375-385; ISASA, P. [coord.]; LINAZASORO, I. [textos], *Gipuzkoako Udaletxea marrazklak/ Dibujos de las Casas Consistoriales de Guipúzcoa*, San Sebastián, 1995; SAÑUDO LASAGABASTER JAUREGUI, B., *Estudio histórico-artístico y arquitectónico de las casas consistoriales guipuzcoanas de los siglos XVII y XVIII*, San Sebastián, 1985; etc.

³¹⁸ A.H.M.D. Libros de actas, 6, 14-VIII- 1615.

³¹⁹ *Ibid.*, 8, 1644.

³²⁰ A.F.B. Elorrio, C.6 L.76, 26-VIII-1685, p. 29.

³²¹ El año de 1655 el ayuntamiento de Valmaseda repara la sala consistorial que se encuentra en el “segundo piso” (que en realidad es el primero ya que al piso inferior le llaman “piso bajo, directamente bajo el techo que también arreglan junto con los sillares de tabla. A.H.M.V. Libros de actas, nº. 26, 13-VI-1655.

³²² LEIS ALAVA, A. I., “Las Casas Consistoriales...”, *op. cit.*, p. 384.

enlosados debido tanto al intento de proporcionar un refugio a los mercaderes en los días de mercado, como al paso de gentes y “recuas” y al intento de preservar el suelo de los toros que se corrían en las plazas³²³. En casi todos ellos se encontraban colocados, en la fachada o soportales, alguna figura religiosa que actuaba como protectora del lugar³²⁴. La fachada solo tenía un elemento decorativo (pues no en todos los casos nos es disponible saber si poseían balcones aunque es presumible que los tuviesen) y eran los escudos, pintados en el XVII, que en número de tres se disponían en la parte que daba a la plaza³²⁵. Esta disposición de los escudos en las fachadas de los ayuntamientos permaneció en el siglo XVIII, como puede verse en las representaciones del ayuntamiento bilbaíno (donde el escudo del Señorío fue sustituido por el del Consulado con el cual compartían el edificio)³²⁶, y aún puede contemplarse en la fachada que da a la Plaza de la Independencia en el ayuntamiento de Lequeitio³²⁷. En el siglo XVII lo más normal era que los escudos estuviesen pintados pero ya hacia 1621 el consistorio bilbaíno los hizo tallar en piedra en la fachada de la casa del Consulado³²⁸, tal y como decretó hacer en el edificio del propio ayuntamiento en 1685 aunque, en un primer momento, se llegó a pensar en ponerlos de bronce³²⁹.

Esta costumbre de poner los escudos de los poderes locales laicos en las fachadas de los edificios bajo su control no se circunscribe solo a los ayuntamientos sino que también se da en las numerosas iglesias de patronazgo municipal y, aunque pocos han llegado hasta nuestros días (como los de Santa Ana de Durango en el exterior

³²³ Se reparan las losas del ayuntamiento por donde pasa la gente y “las recoas que entran de noche con la provision de vinos de los vecinos de esta dicha villa en el peso real de ella”. A.H.M.D. Libros de actas, 10, 15-III-1691, p. 46v.

³²⁴ En el pórtico del ayuntamiento de Durango se hallaba la imagen de la Virgen de la Esperanza. A.H.M.D. Libros de actas, 10, 1690.

³²⁵ Ese tipo de escudos se haya en varias villas: los encontramos en Portugalete donde fueron pintados por dentro y fuera del ayuntamiento (A.H.M.P. Libros de cuentas, c. 71 n. 4, 1696, p. 77v.) y en Lequeitio donde fueron realizados por Lorenzo de la Revilla en 1611. A.H.M.L. Libros de cuentas, nº. 57, 1611, p. 286.

³²⁶ En Bilbao asistimos al cambio de los escudos pintados a los grabados: en 1621 se nos informa de cómo las antiguas armas pintadas que estaban en las casas del ayuntamiento son sustituidas por otras esculpidas en piedra sobre las puertas del edificio estando en el centro las armas reales a la derecha las de la villa y a la izquierda las del Consulado (A.F.B. Bilbao, libros de actas, 045, 18-VI-1621, p. 56) Por los escudos de armas reales que se realizaron ese año en la torre, arco y chapitel de San Antón, “que caen sobre la plaza della”, se pagaron 1400 reales a Martín de Zaldúa. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 045, 15-IX-1621. Cuando se construya el nuevo edificio, a fines de la década de 1670, se pedirá que se coloquen las armas reales tal y como estaban en el antiguo. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 101, 13-VIII-1677.

³²⁷ En 1722 se pagó al maestro Domingo Bernardo de Abaria por la realización de los tres escudos de la fachada. A.H.M.L. Libro de cuentas, nº. 60, 1722, p. 10.

³²⁸ Se pagó a Martín de Zalbidea y Juan de Alloitz por labrar los tres escudos del edificio. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 045, 3-XII-1621.

³²⁹ Finalmente se pensó que era mejor ejecutarlos en piedra pues el bronce perdería con el tiempo “lucimiento”. La obra se le encargó a Lucas de Longa. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 107, 4-XII-1683.

y los interiores de Santa María de Uríbarri en la misma villa), en la época eran bastante corrientes destacando los que hizo poner el ayuntamiento bilbaíno en todas las parroquias municipales (aún nos queda el testimonio del que finalmente se puso en San Nicolás)³³⁰ e, incluso, en los conventos bajo su protección³³¹.

Sobre los edificios en si, decir que el primitivo ayuntamiento de Lequeitio es uno de los mejor conocidos gracias a los libros municipales. Con motivo de la visita del corregidor en 1658 éste destacó que

“... por quanto siendo como son tan buenas las cassas del ayuntamiento de esta villa y en ella tan lustrossa en este dicho señorío y por omisión y descuido estan atravesadas en el ayre las maderas y quartones de ella y sin cerrar algunas de las paredes de arriba cossa tan yndecente y de que se puede seguir tan gran riesgo como es estar en uno de los aposentos de ella toda la polvora y municiones de su majestad que si se quemase subcederia gran daño...”³³².

El hecho de que siendo el ayuntamiento de la villa costera uno de los mas “lustrosos” del Señorío estando parte de su construcción sin acabar, con las vigas al aire en el piso superior y sin paredes que las resguardasen, deberíamos preguntarnos por el estado del resto de los ayuntamientos de la época.

En Bilbao, por ejemplo, el ayuntamiento nunca dispuso de un edificio en propiedad ya que el edificio que fue empleado como ayuntamiento a lo largo de los siglos XVII y XVIII fue levantado en realidad por el Consulado de Bilbao ya que el antiguo edificio municipal desapareció por completo tras la riada de 1593. Sin recursos para levantar un nuevo ayuntamiento, el regimiento local alquiló primero una casa y luego accedió a la oferta del Consulado que le ofrecía un cuarto de su nuevo edificio para que el regimiento se reuniese. Este nuevo edificio del Consulado, que también perdió el suyo tras la riada de 1593, se alzó sobre suelo de la villa, tal y como antes había sucedido, junto a la iglesia de San Antón y mirando a la plaza. En principio hubo problemas entre regidores y cónsules puesto que, en el año 1612, los segundos querían cobrar una renta a los primeros pero, posteriormente, todo se arregló y la unión entre

³³⁰ Ya hemos hablado antes de los que se pusieron en San Antón aunque también nos queda constancia de otros escudos en construcciones perdidas como la ermita de Nuestra Señora de la Piedad de Allende Lapuente (desaparecida en el siglo XIX y situada al otro extremo del puente de San Antón). A.F.B. Bilbao, libros de actas, 110, 25-X-1686.

³³¹ Cuando el regimiento bilbaíno se convirtió en patrón del convento de San Agustín, a petición de los propios religiosos, enseguida hizo colocar su escudo de armas en el nuevo arco de la puerta principal. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 110, 8-XI-1686.

³³² A.H.M.L. Libros de cuentas, nº. 58, 2-V-1658, p. 182.

ambas instituciones, simbolizada en ese edificio compartido, será característica del Bilbao del Antiguo Régimen³³³.

Nada sabemos de este primitivo edificio del siglo XVII puesto que todas las representaciones que nos quedan del antiguo ayuntamiento bilbaíno son del levantado a partir del año 1674, en que se pidió al corregidor de Vizcaya que diese el visto nuevo a la traza del mismo³³⁴, hasta 1681, en que solo queda por realizar “la media naranja” de la escalera, que salía por el tejado³³⁵. Este nuevo ayuntamiento, cuya construcción fue larga y tortuosa debido a la falta de dinero del regimiento y a la deserción del primer maestro cantero, fue de nuevo reformado en 1709, cuando se le amplió en su parte zaguera para conseguir un depósito de trigo municipal más grande que contaba con su propio tejado³³⁶. El nuevo ayuntamiento, realizado en caliza gris, dispuso desde un principio de los dos pisos principales que se ven en todas sus representaciones, el primer piso para el ayuntamiento y el segundo para el Consulado (más un tercer piso sin vanos a la plaza y un desván)³³⁷. Cuando fue realizado, en 1683, el ayuntamiento disponía de una balconada de hierro en ambos pisos que fue pintada de verde³³⁸ mientras que toda su fachada fue encalada. Como dice José Angel Barrio Loza:

“El ayuntamiento de la villa tenía que asomarse a la plaza a través de un edificio aristocrático, que diera lustre a la institución, con balcones desde donde presenciar las procesiones, alardes y fiestas”³³⁹.

Aún así, el ayuntamiento debió de tener las paredes de diversos colores ya que, en 1686, se nos dice que la pared que daba al río fue pintada con “betun al olio color azul con sus líneas blancas”³⁴⁰. Parece también, si atendemos a las representaciones que nos han llegado, que este ayuntamiento tenía los escudos situados en el piso superior del edificio, bajo el tejado, decoración que desapareció en algún momento del siglo XIX ya que en las recreaciones pictóricas de fin de siglo y las fotografías tomadas tras las

³³³ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 036, 25-VI-1612, p. 45v.-46; libros de actas, 045, 15-IX-1621.

³³⁴ Este hecho fue debido al deseo de la marquesa de Gramosa, que tenía una capilla en la iglesia de San Antón, de parar las obras puesto que el nuevo alzado dejaría a su capilla sin luz como efectivamente sucedió una vez levantado el edificio. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 098, 5-X-1674, p.178.

³³⁵ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 105, 30-IV, 1681, p. 66. En el Archivo Foral se conserva un plano de la linterna del edificio barroco.

³³⁶ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 132, 19-IX-1709, p.166.El dato del tejado propio de la alhóndiga lo sacamos del libro de fábrica de la iglesia de san Antón en 1733, a razón del reparto entre Consulado y ayuntamiento de los reparos en el tejado de San Antón que se vio afectado por la ampliación y reforma del edificio consistorial en 1709. A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de cuentas de San Antón, 0161/001, 1651-1827, 1733, p. 108.

³³⁷ LEIS ALAVA, A. I., “Las Casas Consistoriales...”, op. cit., p. 384.

³³⁸ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 107, 9-VIII-1683, p. 117.

³³⁹ BARRIO LOZA, J. A., “El arte durante los siglos XVII y XVIII...”, op. cit., vol. 1, p. 133.

³⁴⁰ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 110, 15-XI-1686.

guerras carlistas, después de 1874, ésta había desaparecido siendo este el aspecto que tendría el ayuntamiento hasta su desaparición en la década de 1880 [fig. 31].



Fig. 31. LOSADA, M.: Vista de la Plaza Vieja (h. 1860). Sociedad Bilbaína, Bilbao. Se aprecia el antiguo ayuntamiento de Bilbao del siglo XVII, adosado a la iglesia de San Antón.

Es interesante destacar que en estudios recientes³⁴¹ se reconoce que este edificio dispuso de un espacioso patio interior, con galería en alto, “que fue utilizado durante algún tiempo como patio de comedias”³⁴². A este respecto, que más tarde será documentado en profundidad cuando hablemos del teatro en la fiesta, señalaremos que, efectivamente, el patio interior del ayuntamiento bilbaíno fue utilizado como “corral de comedias” desde su construcción en la década de 1680 hasta su remodelación en 1709, cuando su parte zaguera fue transformada en alhóndiga municipal, no siendo destinado de nuevo de forma generalizada al teatro hasta las última décadas del siglo XVIII.

Aunque no está directamente relacionado con nuestra investigación, no podemos resistirnos a la tentación de proporcionar el dato de la decoración interior del salón de actos del ayuntamiento que en 1691 fue encargada al pintor Martín Amigo Cisneros (del que hablaremos más adelante en relación a los monumentos pascuales)³⁴³ el cual realizó cinco cuadros para el salón³⁴⁴, cuatro colocados sobre las ventanas que daban a la plaza con los temas de los cuatro elementos (agua, tierra, fuego, aire) y el quinto sobre la ventana que caía hacía la calle Somera con las armas de la villa. Es este un dato que tiene su importancia (sobre todo en cuanto al simbolismo de los cuadros que nos

³⁴¹ Estos estudios son los realizados por Ana Isabel Leis Alava sobre los ayuntamientos del barroco vizcaíno: “Estudio histórico artístico de las casas consistoriales desaparecidas de Bilbao (Villa y Anteiglesias)”. *Ondare*, nº18, 1999, pp.113-142, y el ya citado “Las Casas Consistoriales en Bizkaia durante el Barroco”, pp. 381-395.

³⁴² LEIS ALAVA, A. I., “Las Casas Consistoriales...”, op. cit., p. 384.

³⁴³ Informaciones sobre la labor de este pintor, de origen vitoriano, las encontramos de forma ejemplar en el artículo de BARRIO LOZA, J. A.: “Nota sobre un pintor barroco vasco mal conocido: Martín Amigo”, *Anuario [del Museo de Bellas Artes de Bilbao]: Estudios, Crónicas*, 1989, pp. 35-40, y el más reciente ZORROZUA SANTISTEBAN, J., “El Martirio de San Pelayo: una obra desconocida del pintor Martín Amigo en Beléndiz (Bizkaia)”, *Archivo Español de Arte*, T. LXXVII, nº. 308, octubre-diciembre, 2004, pp. 432-438.

³⁴⁴ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 115, 20-XII-1695, p. 125v.

informan de un regimiento que pretende dominar las fuerzas irracionales del mundo para conseguir un gobierno próspero) pues nos será útil a la hora de ver la unión que había, las ideas y aspiraciones comunes que existían, entre el poder municipal bilbaíno y el poder laico más importante de la villa, los comerciantes reunidos en torno al Consulado.

En lo que se refiere a lo puramente artístico, el tipo bilbaíno, cuadrangular, con entrada porticada o soportales, bajo y uno o dos pisos (dependiendo de la importancia de la población), va a ser repetido hasta la saciedad entre los ayuntamientos levantados en el siglo XVIII y con mejores resultados que en el caso de Bilbao que asemejaba un cubo, con escasa decoración y bastante pesado de líneas.

Estos ayuntamientos disponían, por lo general, de un tejado a dos vertientes con una fachada y entrada principal que daba directamente a una plaza que solía ser la principal del municipio (hay excepciones como el ayuntamiento de Durango o el de Ondárroa, ambos por falta de espacio) esta fachada contaba también con el mayor número de ventanas y un balcón corrido, con rejería, desde el cual las autoridades se asomaban en los actos públicos.

Algo que va a ser también bastante común en los ayuntamientos vizcaínos de las grandes villas es el hecho de que no van a ser exentos: aunque hay excepciones como el de Valmaseda o Elorrio, por regla general, y debido a la falta de espacio, los ayuntamientos siempre van a estar anexionados a otros edificios ya sean privados (como en Portugalete, Lequeitio, Bermeo, Durango) o religiosos como en el caso de Bilbao u Ondárroa.

Un ayuntamiento que se asemejaba al antiguo bilbaíno, por su concepción cúbica y de escaso adorno, aún contado con sus propias peculiaridades, es el de Bermeo [fig. 32]: su construcción se aprobó en 1724 y la obra se acabó en 1732³⁴⁵. Las armas de la villa, únicas que se pusieron en la fachada, fueron esculpidas en jaspe por el escultor guerniqués Andrés de Uribe³⁴⁶. El ayuntamiento original constaba de un piso bajo y otros dos superiores (el tercero actual es un añadido del siglo XX), culminados por una cornisa moldurada, teniendo un pórtico con cuatro arcos de medio punto, labrado todo en arenisca. Cada piso de la fachada principal constaba de cuatro vanos, estando los centrales del piso noble unidos por un balcón corrido para las autoridades.

³⁴⁵ A.H.M.B. Libro de actas, nº. 2, 22-IX-1724; libro de decretos, nº. 5, 1732.

³⁴⁶ A.H.M.B. Libro de decretos, nº. 5, 22-IV-1731. Este autor fue un artista polifacético que también trabajó en retablos, piezas litúrgicas, etc. ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit., p. 257.

Otros fundamentos, distintos a los bilbaínos, seguía el ayuntamiento balmasedano [fig. 33] que, con su piso único y torres en los extremos que daban a la plaza, recuerda los modelos empleados en los palacios de la época, como los ya desaparecidos de Etxebarri o Quintana en Bilbao, adaptados a las necesidades del regimiento local.



Fig. 32 y 33. Ayuntamiento (1724-1732), Bermeo. Ayuntamiento (1742) Valmaseda.

También sigue modelos palaciegos el ayuntamiento de Elorrio que disponía de un pórtico con tres arcos, balcón corrido en el piso principal y, en el piso superior, otro balcón escoltado por los escudos del rey y del Señorío. Según Leis Alava este edificio se construyó en torno al año 1666³⁴⁷ como lo demostrarían todos los elementos constructivos de que fue dotado: canjeamiento de las pilastras del soportal con sus capiteles toscanos, las molduras rectas del balcón y de la cornisa, los canes del alero, etc. Edificio realizado en arenisca, de gran sobriedad ornamental, sirvió para reordenar de forma definitiva el espacio de la plaza, enfrentando la casa consistorial a la iglesia de la Purísima, presentando de nuevo el esquema centralizador del poder civil y el religioso en el espacio público más representativo de la villa.

Otro edificio destacable es el de Lequeitio que se levantó sobre un solar extremadamente irregular, dando dos de sus fachadas a las plazas de Guzurmendi y la llamada plaza vieja o del Astillero. El ayuntamiento ha sufrido numerosas reformas desde su construcción en 1712 como la que se hizo en 1770-1771 cuando se arregló fachada, balcón y puertas que fueron pintadas de “colores”³⁴⁸. En la descripción ya citada del año 1735 se nos habla de una construcción de dos pisos y bajo porticado con

³⁴⁷ LEIS ALAVA, A. I., “Las Casas Consistoriales...”, p. 385.

³⁴⁸ A.H.M.L. Libro de cuentas, nº. 90, 1770-1771.

cuatro arcos de medio punto (en los papeles municipales se habla de este bajo como “zaguán”). En el primer piso, el principal, donde se alojaba el salón de sesiones, tenía un balcón corrido con balaustres de doble ojeado estando los escudos de la fachada dispuestos de la siguiente forma: en el centro las armas reales, a la derecha las del Señorío y a la izquierda las de la villa (en Bilbao el escudo de la villa estaba a la derecha)³⁴⁹. Ese balcón corrido posee la mejor descripción de la época en las actas municipales y nos informa de los colores favoritos de los vizcaínos en la época moderna puesto que el color elegido para los adornos de la enalada fachada fue, como en Bilbao, el verde:

“...que el balcón de esta citada casa se le pongan dos bolas de asofar, dándole color verde a las puertas y ventanas y dicho balcon y tres arcos o argotantes de fierro para su firmeza y haia paso extremo a extremo y losadura en lugar de tabla en el piso”³⁵⁰.

Es también excepcional, aunque no por motivos arquitectónicos, el ayuntamiento de Durango [fig. 34] debido a la decoración rococó que ostenta en sus fachadas, realizada hacia 1770³⁵¹. En sí, el edificio del ayuntamiento, que ha conservado gran parte de su primitiva estructura renacentista³⁵², tiene poco de extraordinario: aunque sus proporciones son mayores que las de gran parte de las casas consistoriales estudiada, con siete vanos en su piso principal que se corresponden con las siete arcadas del piso bajo, su esquema es simplemente rectangular, con dos pisos y un alero destacado, nada del otro mundo ciertamente. Si a esto sumamos el arrinconamiento del edificio en el centro geográfico del casco urbano, abocado a una exigua plaza, surgiendo de forma abrupta del entramado de calles, se explica que los próceres municipales desearan hacer resaltar de alguna forma un edificio que, de otra manera, hubiese pasado desapercibido en el conjunto de casas y que, de esta manera, resalta brillantemente entre todas ellas.

³⁴⁹ *DESCRIPCIÓN de la Noble Villa de Lequeitio...*, op. cit., p. 7v.

³⁵⁰ A.H.M.L. Libros de actas, nº. 50, 8-VII-1770, p. 121.

³⁵¹ Al igual que sucede con la iglesia de Santa María de Uríbarri, el ayuntamiento durangués fue reconstruido casi en su totalidad tras los bombardeos que sufrió la villa durante la Guerra Civil Española. Para las pinturas del ayuntamiento original se contrató a Ignacio de Zumarraga, maestro pintor vecino de Bilbao, para que vea el modo de pintar el exterior del ayuntamiento. A.H.M.D. Libro de cuentas, 11, 1768-1770, p. 75v.

³⁵² LEIS ÁLAVA, A. I.: “Las casas consistoriales de Bizkaia durante el Renacimiento (en línea)”. [Citado el 30-III-2011]. Disponible en <http://www.euskonews.com/0042zkbk/gaia4202es.html>

Fig. 34. Ayuntamiento (siglos XVI-XVIII, restaurado), Durango.



Esta decoración (hoy día restaurada siguiendo los originales del pintor Ignacio de Zumárraga en 1772) está inspirada en los modelos de la Comedie Française, difundidos por los pintores del Rococó francés y llegados al Señorío gracias a las relaciones comerciales que importaban rápidamente las modas del país vecino, así como por la influencia que la propia Commedia dell'Arte, inspiradora de la francesa, tuvo en el Señorío con su llegada a Bilbao en la segunda mitad del siglo XVIII³⁵³. Esta profusa decoración, con figuras de músicos galantes y falsas arquitecturas, orgullo del ayuntamiento que la sustentaba, está en la base de la celebración que la villa realizó con motivo del parto de la princesa de Asturias el año de 1771, cuando se dispuso que el ayuntamiento estuviese iluminado “por lo exterior”, imitándole los vecinos en “proporción de sus posibles”, habiendo repique de campanas y fuegos artificiales, todo “en demostración del nativo amor con que siempre se ha esmerado esta Ilustre Villa en ocasiones tan preciosas”³⁵⁴.

La importancia del edificio sede del ayuntamiento es fundamental a la hora de comprender la fiesta de la época pero, si deseamos ver como la jerarquización de la sociedad se plasmaba en la ciudad durante el momento festivo, es necesario que estudiemos las casas-torre y palacios que los nobles y gentes adineradas levantaban en el entramado urbano y como se convertían en hito fundamentales de los recorridos procesionales.

³⁵³ Dice Aingeru Zabala respecto a Bilbao: “...En Bilbao de mediados del s. XVIII imperaba la moda francesa, moda que abarcaba desde la música hasta la cortesía pasando por el vestir y el mobiliario...”. ZABALA URIARTE, A., *Mundo urbano y actividad mercantil: Bilbao 1710-1810*, Bilbao, B.B.K., 1994, p. 231-232. Este hecho coincide en el tiempo, además, con la llegada de comediantes italianos a la villa bilbaína como los citados en las actas del Consulado, por peticiones de ayudas, Nicolás Setaro o Alfonso Nicolini. A.F.B. Consulado, libros de actas, nº. 14, 29-XII-1772 y 27-II-1773.

³⁵⁴ A.H.M.D. Libros de cuentas, 11, 1771, p. 81.

La tipología urbana de las casas y su evolución ha sido estudiada en varias villas (sobre todo en Bilbao) y, ante todo, en el periodo medieval en el que se configuran los núcleos urbanos ³⁵⁵. Estas casas de funciones comerciales van a pervivir en todo el periodo moderno junto a las nuevas construcciones en las que se plasma la jerarquía social en razón del piso que se ocupa: cuanto más elevado es el piso más pobre es su ocupante. Junto a estas casas de vecinos, levantadas por los miembros de los linajes locales para su beneficio (un caso extremo sería Bilbao, del cual ya hemos hablado, donde los propietarios impidieron la edificación fuera del caso urbano mientras quedaron solares libres o con casas arruinadas), existían las casas de la gente adinerada que solían ocupar los solares de las antiguas casas torres.

Proceder a un estudio de las diversas tipologías de estas construcciones, que en principio no debiéramos tratar por ser edificios particulares, no aportaría nada a nuestro estudio pues su importancia en este trabajo se debe no a su valor artístico sino a su relevancia dentro de los recorridos procesionales, por tanto debemos estudiar estas construcciones en relación a su valía dentro de la fiesta. La fiesta imprime su sello en algunas de estas construcciones y, en ciertos casos, su emplazamiento fue elegido de tal forma que las procesiones festivas tuvieran que pasar forzosamente delante de ellas e incluso se las llegó a modificar para este fin. El caso más emblemático lo constituye el edificio conocido como “La Bolsa” en Bilbao [fig. 35].



Fig. 35. Edificio de La Bolsa (siglos XV- XVIII, reformado en el siglo XX), Bilbao.

³⁵⁵ El Lequeitio tenemos el trabajo doctoral de Jaione Velilla Iriondo, *Arquitectura y urbanismo en Lekeitio, siglos XIV a XVIII*, Leioa, Servicio Editorial de la U.P.V., 1996; en Elorrio el trabajo realizado por el equipo del Departamento de urbanismo de la E.T.S. de Arquitectura de Navarra bajo la supervisión de Alfonso Vergara, *Elorrio: hirilurrekiko morfología-azterlanak= Estudios de morfología urbana*, Pamplona, Eunsa, 1985. Sin embargo, la mayor parte de las villas vizcaínas carece de estudios urbanísticos detallados destacando por su excepcionalidad, como está ocurriendo a lo largo de todo este trabajo, los realizados sobre la villa de Bilbao. Citaremos tan solo aquellos que, por proporcionarnos datos más afines con nuestra investigación, hemos consultado: CENICACELAYA, J.; ROMÁN, A.; SALOÑA, I., *Bilbao 1300-2000: hiri iluspegia= una visión urbana= an urban vision*, Bilbao, Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro, 2001; LEONARDO AURTENETXE, J. J.: *Estructura urbana y diferenciación residencial: el caso de Bilbao*, Madrid, Siglo XXI, 1989.

El edificio de La Bolsa (llamado así por creerse que albergó en su interior la bolsa de contratación de la villa) se levanta sobre el antiguo solar de una casa-torre del siglo XV que fue reformada y rehecha en su mayor parte a lo largo del siglo XVIII. El suelo de la casa-torre era extremadamente irregular y cuando se reformó se intentó ganar parte del espacio adyacente resultando una extraña planta trapezoidal de carácter pentagonal: se le dio una fachada principal, con bajo y dos pisos superiores, que asomaba a la nueva calle de Santa María en la cual se encontraba una hornacina con la figura de la virgen de Begoña, patrona de la villa. Siendo evidente la simbología mariana de la fachada, sin embargo, la simbología religiosa del edificio no se limita a la aparición de la virgen: los propietarios de la casa intentaron orientar una de las fachadas del edificio hacia la calle que partía desde la plazuela de Santiago y que permitía seguir todos los actos religiosos que se realizaban así como las procesiones que de ella partían. La situación actual de las calles, con los viejos edificios del siglo XIX, no nos permite apreciar hasta que punto es cierta esta aseveración.

Aunque la base de la nueva planta del edificio de La Bolsa se encontrase en el aprovechamiento de solares cabe preguntarse porque se hizo de esa manera y no otra: el edificio, único en la villa por muy diferentes motivos, tiene fachadas a la calle del Perro, la calle Santa María (la principal), la que se asoma a las calles Pelota y Barrencalle Barrena y la que da a la calle Torre³⁵⁶. Además, el solar que ocupa perteneció en su momento a la zona de ronda de la villa, anexo a la muralla y junto a una de las entradas del núcleo urbano. Su situación era, se mire por donde se mire, privilegiada dentro del conjunto urbano. Tan estratégico emplazamiento la dejaba algo apartada de los recorridos festivos pues a lo largo de los siglos XVII y XVIII las procesiones no llegaban a la calle Santa María, lugar de la fachada principal, sino que recorrían la calle Barrencalle Barrena pero, como más tarde comprobaremos, ciertos eventos de gran relevancia en la villa, tomaron a este edificio como punto focal de las procesiones que se realizaron en el casco urbano.

Aunque no sepamos a ciencia cierta si los dueños de la casa decidieron orientar sus muros para participar de los eventos festivos que la evitaban, lo cierto es que desde la corta fachada que da a la actual calle Torre se podían vislumbrar con comodidad las

³⁵⁶ El 1 de agosto de 1727 el actual dueño del edificio, Francisco Antonio de Salazar Abendaño y Sarabia, aparte de informar al ayuntamiento de que ya en 1713 le habían concedido permiso para ampliar su casa, habla de las fachadas de la casa que daban a Barrencalle Barrena, Santa María y la Pelota pidiendo que aún se le permita realizar una ampliación mayor del solar... ¿tal vez hacia la calle Torre? A.F.B. Bilbao, libros de actas, 149, 1-VIII-1727 y 8-VIII-1727.

procesiones que salían de la calle Barrencalle y Barrencalle Barrena. Pero no solo debemos tener en cuenta ese hecho. Es también destacable el tema de las alturas: el edificio contaba con dos pisos superiores desde los cuales se podía ver, de forma directa, la plazuela de Santiago. Aunque en aquella época existiesen otros edificios nobles, casas-torres que no fueron modificadas hasta mucho más tarde, ninguna dispuso de una altura comparable a La Bolsa. Existe además el hecho irrefutable de que la mayor parte de las construcciones que ahora ordenan el espacio urbano frente a la plazuela de Santiago, formando manzanas triangulares y trapezoidales, no existían en los siglos estudiados, siendo sus antecesoras casas de villa más bajas o, simplemente, huecos vacíos. De esta forma los habitantes de La Bolsa gozarían con toda probabilidad de todo el recorrido procesional hasta la plaza de la parroquia de Santiago y, seguramente, de varios de los actos que allí se realizaban. De esta forma se unía la importancia jerárquica de los dueños del edificio (en las fachadas se encuentran los escudos de las familias Avendaño, Gamboa, Bilbao la Vieja, Olaso y Basurto, linajes todos de gran prestigio e importancia en la villa y el Señorío) al prestigio propio de las celebraciones tanto civiles como religiosas.

La posición de privilegio que posee el edificio de La Bolsa tan solo fue compartida en Bilbao por los propietarios de las casas que se hallaban en La Ribera, enmarcando la plaza mayor de la villa. Esta situación de privilegio, que provocó más de una fricción entre sus propietarios y el regimiento local, se veía acentuada en el momento festivo en el que los dueños contemplaban los actos festivos que se realizaban en la plaza de forma relevante y sin tener que dar nada a cambio.

Esta situación, que por lo general en nada afectaba a la fiesta, llegó a hacerse sangrante en el tema de los toros, que, ya desde el siglo XVII, se encerraron en el coso de la plaza. En esta ocasión tenemos que sumar también a los propietarios de las casa de la plaza mayor a los que disponían de balcones en la zona de Allende el Puente, en Bilbao la Vieja, desde donde también se podían ver los toros del coso.

A medida que el gobierno ilustrado de Madrid en el siglo XVIII intentaba desterrar la costumbre de las corridas taurinas y las villas vizcaínas intentaban por todos los medios evitar estas disposiciones, la posición de privilegio de los propietarios de las casas de la plaza empezó a molestar cada vez más a los regidores que tenían no solo que afrontar solos el gasto de las corridas sino que también se arriesgaban a despertar las iras de los poderes centrales. A tanto llegó el tema que el ayuntamiento exigió a los

propietarios que pagasen por ver las corridas que tan solo pagaban aquellos que acudían al coso, levantado en cada ocasión por el poder municipal, frente a los soportales del edificio consistorial. Está de más decir que los propietarios se negaron, llevaron al ayuntamiento a los tribunales logrando que éste diese marcha atrás antes de que la cosa llegase a mayores y el dinero que esperaba ganar con la medida no diese ni para pagar las deudas con los abogados³⁵⁷.

De cualquier forma, las casas de la plaza bilbaína no fueron modificadas por el hecho festivo sino que el disfrute de las celebraciones se unió a las utilidades que estas casas poseían desde que les fueron añadidos los soportales, de los que hablamos en el capítulo de las plazas, que les permitían sumar usos públicos, como lugar de tránsito y paseo en los días de lluvia así como refugio de mercaderes, a su utilización privada, que era su función principal. Estas casas, de cualquier forma, eran de las más elevadas de la villa, lo cual explica también el enfado de las autoridades pues todo cuanto sucedía en la plaza era controlado de forma gratuita por sus inquilinos, y tan solo comenzarán a ser igualadas y superadas en la segunda mitad del siglo XVIII.

Esta forma de participar en la fiesta, como simple espectador de los hechos festivos, no era, sin embargo, una forma demasiado satisfactoria de participar para los linajes que formaban la élite local. Pese a que durante la época moderna se dio una “aristocratización” de los cargos más importantes de los municipios vascos, este acaparamiento no poseía más expresión particular que la exhibición de escudos en las fachadas de los edificios puesto que los palacios levantados en la época moderna por las nuevas élites son, de cara al exterior, severos, de líneas horizontales, casi sin ornamentación y, por lo general, anodinos dentro del conjunto urbano.

La excepción más evidente a esta regla se da en el conjunto urbano de Elorrio donde se levanta el conjunto de palacios más representativo de toda la Vizcaya moderna. Pero, el mismo hecho de que este conjunto se de en una villa que iba quedando aislada de los centros comerciales del Señorío, nos demuestra que la nueva nobleza comercial no apreciaba en gran manera la ostentación ornamental de sus edificios. Sin duda, el edificio más barroco dentro del conjunto de las villas vizcaínas es el ya comentado de La Bolsa que, con su portada de formas mixtilíneas, la hornacina superior y el óculo donde se hallaba la imagen de San José, reúne la concepción más barroca de toda la villa de Bilbao y más ornamentación que todas las casas levantadas

³⁵⁷ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 197, 28-IV-1775.

hasta el momento en la villa... y que todas las que se levantaron hasta finales del siglo XVIII.

Por lo demás, las casas particulares de los linajes, feos o hermosas, nuevas o viejas, altas o bajas, se concibieron para ser sede de una familia y, desde sus muros, centralizar el poder de esa familia. El hecho de que pudieran tener una utilidad propagandística, que surgió en el XVII con la nueva ideología de la sociedad barroca, se añadió, si había oportunidad de ello, a las que ya poseían las casas. Excepto los posibles casos de La Bolsa y el palacio de Uriarte, no conocemos otros casos en que la fiesta influyese de forma decisiva en la construcción de edificios particulares por lo cual, la relevancia festiva de estos edificios se limitó a la oportunidad de aparecer como enclaves privilegiados del paso de las procesiones.

Tenemos casos recogidos de la relevancia que las casas de determinados linajes tenían en los recorridos procesionales: en Portugalete, por ejemplo, nos consta que los recorridos de Jueves y Viernes Santo se hicieron de forma fija, durante estos dos siglos, para que la procesión se detuviese frente a la torre de los Sálazar (que desde lo alto de la calle Santa María dominaba al resto de los linajes de la villa, asentados en su gran mayoría en esa calle), quienes poseían el cargo de preboste de la villa, cargo honorífico de carácter judicial, y quienes ocuparon en numerosas ocasiones el cargo de alcaldes de la villa³⁵⁸.

Pero, sin duda, el caso más sobresaliente se da en Lequeitio que, pese a las llamativas procesiones organizadas por la cofradía de San Pedro, posee uno de los recorridos procesionales más complejos, creado para no dejar de lado el núcleo noble de la villa en el lugar conocido como El Campillo: las autoridades municipales se cuidaron mucho de relegar en sus comitivas festivas las grandes casas de los linajes levantadas en esa zona en pendiente, procurando que las más importantes quedasen dentro de los recorridos de la Semana Santa y el Corpus Christi. El hecho de que no se relegase este núcleo en algunas de las mayores celebraciones de la villa habla de forma clara de la

³⁵⁸ Las procesiones de Semana Santa se hacían a través del Cantón de las Panaderas (hoy calle de Lope García de Salazar), llamado así por estar allí la tahona de la villa. El cantón daba de forma directa a la torre de los Salazar y obligaba a las procesiones religiosas a desviarse de su recorrido habitual, que desde la portada oeste salía al Cantón de la Villa, llamado así precisamente por servir de lugar de tránsito común de todas las procesiones en que participaba el ayuntamiento. Para salir por el Cantón de las Panaderas, las procesiones debían bajar por el lugar conocido como La Sierra, desde el comienzo de la calle Santa María, y que era dominado por la mole de la torre y todos sus anexos, desde donde se asistía al paso de la procesión. Como remate del poder de los Salazar en la villa, la procesión no continuaba por la calle Santa María, donde estaban el resto de los grandes linajes, sino que, a través del cantón, retornaba a su recorrido habitual para llegar a la plaza del ayuntamiento, junto al puerto. A.H.M.P. Libro de actas, c. 5 n. 1, 23-III-1755, p. 223.

jerarquía social que imperaba en la villa durante la época moderna ya que, en el caso de la fiesta de San Pedro, organizada por la cofradía de mareantes, el recorrido procesional no se acercaba a ese núcleo sino que disponía de su propio trazado desde la sede de la cofradía hasta la iglesia, sin pasar por la inmediaciones de El Campillo, lugar de la antigua nobleza y de los comerciantes adinerados³⁵⁹.

El recorrido procesional es el origen de muchas modificaciones en los entramados viarios en Europa (por ejemplo la Piazza del Popolo en Roma con su larga calle procesional) en, incluso, en España como vemos en el caso madrileño donde hubo casas que se demolieron para favorecer el tránsito de las comitivas³⁶⁰. Sin embargo, esta situación no se va a dar en el Señorío donde los recorridos se van a adaptar a los trazados viarios ya establecidos sin que se haga modificación alguna en ellos por razones festivas y ello pese a que la procesión va a ser el elemento más importante de la fiesta en Vizcaya pues va a ser aquel que proporcione más prestigio a las autoridades que patrocinan los eventos. El ansia de prestigio y reconocimiento que buscaban los poderes locales necesitaba de ese momento de brillantez y autoafirmación que les negaba la situación histórica. Por eso la procesión fue potenciada frente a cualquier otro elemento, artístico o literario, y dominó la fiesta durante siglos.

³⁵⁹ La cita más relevante es la que sitúa el recorrido de Jueves Santo desde la iglesia de la Asunción, pasando por la casa de los Artaza (situada posiblemente en la actual calle Guerricabeitia) y la calle Tendería (actual Dendari) hasta salir por el Portal Viejo, enclavado desde 1722 en su actual emplazamiento al comienzo de la calle Atea. A.H.M.L. Libros de cuentas, nº. 60, 1740, p. 127.

³⁶⁰ “A veces la celebración de unas fiestas llevó aparejada una modernización no efímera, sino definitiva, de alguna zona de la ciudad, y así, por ejemplo, para recibir a los reyes en 1599, la villa de Madrid derribó casas para ensanchar las calles, y en 1606, para celebrar la vuelta de la corte, aparte de empedrarse algunas calles, ‘se derribaron casas junto a Palacio para facilitar el paso de coches’”. CÁMARA MUÑOZ, A., op. cit., p. 215-216.

5º Los elementos artístico-festivos.

Hasta ahora hemos tratado los elementos permanentes de la fiesta, aquellos que tenían una función principal completamente ajena al hecho festivo, que fueron creados para el devenir cotidiano y que sobrevivían al hecho efímero que les transmutaba, por un corto periodo de tiempo, en algo inusual. Esta transformación desaparecía con la celebración que la generaba y hacía retornar los tradicionales usos urbanos de espacios y edificios. Fuera de los espacios permanentes hay, sin embargo, otras creaciones, transitorias en su inmensa mayoría, que pertenecían de forma específica a la fiesta: nacían y morían con ella. Algunos de estos elementos son puramente materiales como los que corresponden al arte efímero (pasos, que calificamos de elementos perdurables, monumentos, que tratamos de semi-estables, y túmulos, altares, carros, etc., que consideramos como verdaderamente efímeros), las joyas, vestidos, comida e, incluso, la música, aunque estos últimos deban encuadrarse en un apartado especial dedicado al halago de los sentidos. Piezas más relacionadas con la sociedad del momento pero que requieren un estudio como parte artística de la fiesta serían, por fin, la procesión como visualización de jerarquías y el elemento humano dividido en actores y público lo que permitirá una reflexión sobre el papel del teatro en la fiesta.

Algunas de las piezas materiales, hechas con los componentes fungibles que son característicos del acontecer festivo, sobrevivían a la fiesta que los generaba como lo demuestran los pasos de Semana Santa, los monumentos pascuales o las carrozas procesionales: mientras los primeros se han beneficiado de su doble función didáctico-artística, que permitía conservar estas obras año tras año con sus lecciones sobre la Pasión de Cristo, monumentos y carrozas han desaparecido casi totalmente por sus propiedades de armazones desmontables que podían servir para múltiples fines. Es curioso destacar, además, como los pasos de Semana Santa llegaron a generar estructuras arquitectónicas estables a través de los llamados “retablos de pasos” (de los cuales, lamentablemente, no hay huellas en las villas de este estudio), retablos donde se recogían el resto del año los pasos que se sacaban en las procesiones, convirtiéndose de esta forma en claros expositores permanentes de las enseñanzas penitenciales de la Semana Santa³⁶¹.

³⁶¹ VÉLEZ CHAURRI, J.J.; ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., “Un escenario sacro de Pasión en La Rioja”, en *ACTAS VIII Congreso Nacional de Historia del Arte: Cáceres, 3-6 de octubre de 1990*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1993, vol. II, p. 918.

Exceptuando estos casos en los que las piezas de la fiesta han sobrevivido a su fin primordial debido a razones más allá de lo festivo, el resto de los componentes implicados en la creación festiva, como tablados, colgaduras, flores, altares, etc., se verán abocados a una desaparición completa.

Este hecho no solo se producirá en el campo de las creaciones materiales porque habría que sumar otra serie de elementos como el teatro, las procesiones, la música, mojigangas, etc., que o bien son creadas ex profeso para las diversas fiestas o adquieren un nuevo significado gracias a éstas, siendo también transformadas en componentes artísticos de por sí, con su propio espacio y su sentido ornamental dentro del conjunto festivo, desapareciendo también muchos de ellos de forma definitiva tras el hecho celebrativo.

Por último, con un rango similar a todos los elementos anteriores, siendo el más imprescindible para que todos los demás se lleven a cabo, estaría el componente humano, las gentes que con sus actitudes y vestimentas pasarían a ser tanto elementos activos de la fiesta como decorados pasivos sobre los cuales levantar la representación que el poder ansiaba escenificar.

5.1 La procesión: estudio del ritual festivo y su “evolución”

Si hay un elemento que defina de forma clara el ritual de la fiesta barroca ese es, sin duda, la procesión. Se realizaban procesiones en casi todas las festividades de la época: en las fiestas anuales relacionadas con el ciclo de las estaciones como Semana Santa, San Juan, Corpus, etc; en las fiestas que recogen los acontecimientos vitales del hombre (bautismo, matrimonio y muerte), asociadas en este caso con las ceremonias que tienen como base a la familia real en las que se relaciona la continuidad de la sociedad con la vida del soberano y sus descendientes, y en las llamadas festividades “extraordinarias”, debidas a circunstancias atemporales como las victorias, canonizaciones, traslado de reliquias, etc³⁶².

En la procesión el poder distribuía de forma jerárquica el espacio festivo, esperando reflejar de esta forma la sociedad ideal en la que los notables deseaban mirarse. La procesión del Corpus Christi, unida de forma popular al dogma fundamental de la Eucarístia desde la aprobación del mismo en el siglo XIII y realizada, como

³⁶² RAMOS SOSA, R., *Arte festivo en Lima Virreinal: s. XVI y XVII*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1992, pp. 16-17.

consecuencia de su defensa a ultranza por parte de los católicos, laicos o seculares, de una forma deslumbrante cada año, será la que mejor refleje estos conceptos. Así, la procesión plasmará la sociedad del momento tal y como el poder la concebía, con unas posiciones jerárquicas que nadie debía alterar:

“Conscientes de ser agentes de un orden superior que se doblegaba ante los dictados de la jerarquía, los responsables de la fiesta sabían que sus sujetos eran actores y no autores y que su tumultuoso comportamiento, sus multitudinarias reacciones eran perfectamente encajables dentro de una sociedad estamental y nada permisible en materia de dogma político y, en el caso español, religioso”³⁶³.

La procesión era uno de los espectáculos más esperados por el pueblo³⁶⁴ por la importancia de los personajes que la integraban, la vistosidad de los trajes, los estandartes, las imágenes, etc., que reflejaban el gusto por lo ostentoso y espectacular propio del poder barroco. A la vez, la procesión recogía el concepto de la “vida como peregrinaje penitencial” hacia el más allá que permitía la salida de la liturgia a la calle, concepto contrarreformista de gran repercusión proselitista y didáctica³⁶⁵.

5.1.1. El Corpus Christi

La procesión festiva deriva del afianzamiento de una fiesta también identificada de forma directa con el Barroco, el Corpus Christi³⁶⁶. Esta fiesta se instituyó en el siglo XIII como defensa de la institución de la Eucaristía dentro de la misa católica y de la presencia real de Cristo en la Sagrada Forma. Sin embargo, aunque la fiesta se fue difundiendo poco a poco por toda la cristiandad, la procesión no formaba parte oficial de la misma sino que fue un añadido espontáneo que sería sancionado más tarde por los

³⁶³ BONET CORREA, A., “La fiesta barroca...”, op. cit.

³⁶⁴ ESCALERA PÉREZ, R., *La imagen de la sociedad...*, op. cit., p. 21.

³⁶⁵ CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, M^a J., *Fiesta y arquitectura efímera...*, op. cit., pp. 38-39.

³⁶⁶ Hay muchos estudios sobre la celebración del Corpus Christi en España y muchos sobre como se realizaba, sobre todo en la zona de Andalucía (tomemos como ejemplo LLEÓ CAÑAL, V., *Fiesta grande: el Corpus Christi en la historia de Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento, 1980) e, incluso, estudios reconstructivos de las manifestaciones populares, festivas y artísticas en determinadas ciudades como se ve en el libro de PORTÚS PÉREZ, J., *La antigua procesión del Corpus Christi en Madrid*, Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad, 1993; pero estudios que relacionen el evento religioso, el ritual religioso, con su manifestación puramente festiva y sus creaciones artísticas no existen demasiados. En general la faceta etnográfica y folklórica suele ser la que determina estos estudios: en Sudamérica hay cierta abundancia de ellos debido a la importancia folklórica que allí tiene todavía el rito (por poner un ejemplo reciente, SALAZAR, E., “El septenario de Cuenca [Ecuador]”, *Terra Incógnita*, nº.18, julio, Quito, 2002). En España, un trabajo relativamente reciente y multidisciplinar, fruto de unos cursos de verano, es *La FIESTA del Corpus Christi*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002. Más veterano, siendo pieza clave del estudio de la etnografía y el folklore en España, es el libro varias veces citado de CARO BAROJA, J., *El estío festivo*, op. cit., etc.

Papas Martín V y Eugenio IV en la primera mitad del siglo XV³⁶⁷. Esta procesión triunfal, que el catolicismo realizaba en las ciudades bajo su égida, tiene su origen en los “trionfi” que el ejército romano llevaba a cabo por las calles de Roma desde época republicana. Ese motivo de exaltación de la victoria es el transmitido a la celebración del Corpus Christi y el que éste lega a las diversas procesiones que tienen su origen en ella junto a otros muchos componentes como el palio que cobijará la entrada de los reyes³⁶⁸ o las cofradías que desfilan por el casco urbano como muestra del poder de la ciudad. A pesar de su manifiesta importancia, sin embargo, no será hasta la reforma del Concilio de Trento, en el año 1551, en que se insista en la necesidad de celebrar la procesión de esta fiesta para reflejar el triunfo de la Verdad (es decir, de la religión católica) sobre la herejía protestante que negaba la presencia de Cristo en la Eucaristía.

“Declara además el Santo Concilio, que la costumbre de celebrar con singular veneración y solemnidad todos los años, en cierto día señalado y festivo, este sublime y venerado sacramento, y la de conducirlo en procesiones honoríficas y reverentemente por las calles y lugares públicos... Es, sin duda, muy justo... [para] que la verdad victoriosa triunfe de tal modo de la mentira y la herejía, que sus enemigos a vista de tanto esplendor, y testigos del grande regocijo de la Iglesia universal, o debilitados y quebrantados se consuman de envidia, o avergonzados y confundidos vuelvan alguna vez sobre sí”³⁶⁹.

En España se encuentran celebraciones tempranas de la fiesta en lugares como Aragón, Cataluña o Valencia³⁷⁰, pero será en la segunda mitad del siglo XVI y, sobre todo, con la llegada del XVII, cuando se confirme el triunfo de las directrices tridentinas, que la fiesta adquiriera en la Península el esplendor con el que se la conoció durante toda la época barroca.

El hecho de que la procesión del Corpus se confirmase de forma oficial en la Italia del primer renacimiento nos habla de la vocación profundamente urbana y civil que había adquirido este componente, en principio de carácter religioso, en la fiesta sacra. El peso del poder civil en el desarrollo procesional, no solo en el Corpus sino en todas las fiestas barrocas, se halla en el deseo exhibicionista de las altas jerarquías ya

³⁶⁷ MERSHMAN, F., “Corpus Christi”, *The CATHOLIC Encyclopedia*, 1907, Vol. I.

³⁶⁸ STRONG, R., *Arte y poder...*, op. cit., p. 33.

³⁶⁹ *El SACROSANTO y Ecuménico Concilio de Trento, traducido al castellano de D. Ignacio López de Ayala*, París, 1857, pp. 128-129. Sobre la celebración del Corpus Christi en el ámbito de la diócesis de Calahorra-La Calzada, a la que pertenecía la mayor parte del Señorío, se habla también en el Libro V, título noveno, constitución IX de: *CONSTITUCIONES synodales antiguas, y modernas del Obispado de Calahorra, y la Calzada...*, op. cit.

³⁷⁰ Julio Caro Baroja da las fechas de 1306 a 1325 como fechas probables de su introducción en España. CARO BAROJA, J., *El estío festivo*, op. cit., pp. 50-53.

manifestado durante el Renacimiento aunque con raíces muy distintas a las de los siglos venideros. El origen del ritual procesional barroco como estructura jerárquica que se aprovecha de todos los elementos materiales y visuales a su alcance, aunque emana de la ideología dominante del XVII, hunde también sus raíces en la fiesta luctuosa del Renacimiento español que determina de forma rigurosa el reparto de los espacios en las procesiones fúnebres en base a la jerarquía de los allí presentes.

El cortejo fúnebre representa una realidad antigua y cotidiana por la cual los vivos expresaban a los muertos su dolor y respeto llegando a su máxima complejidad y esplendor en los funerales reales del Barroco. Tal y como dice Victoria Soto Caba, a la que vamos a seguir en este punto, Felipe II es el responsable de la configuración de los cortejos reales de la época barroca ateniéndose a un rígido protocolo. Pero el peso específico de la realeza en los acontecimientos de la España barroca hace que sus características impregnen las procesiones religiosas de todo el periodo.

“La ofensiva de la Reforma llevó al Concilio de Trento a una relectura de la muerte y su celebración, estímulos que se canalizaron muy pronto con el Misal Romano de San Pío V, haciéndola necesaria como expresión sensible y social, como instrucción a través de sus significados simbólicos. Fue en este momento cuando la muerte se convirtió en un acto de la iglesia, pero su intervención en los funerales de ámbito cortesano no pudo frenar el protagonismo civil y secular”³⁷¹.

Para parar esa influencia civil en los rituales de la iglesia, Felipe II creó el protocolo funerario de la Casa de los Austrias en el que quedaba fijado de forma rigurosa la jerarquía de los participantes y donde la preeminencia quedaba determinada por la cercanía al difunto mientras que en las procesiones religiosas queda establecida por la proximidad al objeto de culto representativo de la fiesta, en el caso del Corpus Christi la custodia. La jerarquía se convierte, gracias al protocolo establecido, en expresión de un acontecimiento público, comunitario y solemne³⁷².

La reafirmación de la ortodoxia católica que el Corpus Christi suponía hizo que esta celebración se convirtiese en un momento privilegiado donde las instituciones católicas, y el poder laico que las sostenían, se apoderaban de los elementos de la fiesta para simbolizar, más allá del triunfo de las verdades de esta fe, el apogeo del poder y de

³⁷¹ SOTO CABA, V., “Los cortejos en los funerales reales del Barroco: notas en torno a su origen y configuración”, *Boletín de Arte*, nº. 10, 1989, p. 124.

³⁷² Los movimientos de los integrantes de las procesiones fúnebres han llegado a ser estudiados como diseños que deben analizarse dentro del lenguaje gestual y teatral característico del Barroco. *Ibíd.*, p. 131.

la sociedad que las mantenían. Para lograr plasmar esa magnificencia y maravilla del poder, todas las artes se pusieron a su servicio uniéndose lo plástico a lo literario, lo musical a la vestimenta, el protocolo a los aromas, etc.

En el momento en que el poder decidió hacerse cargo por completo de la realización de esta fiesta debido al beneficio social y político que podía obtener de ella, la participación popular tendió a disminuir o a desaparecer como se puede ver en las procesiones del Corpus más importantes del momento, las de Sevilla y Madrid [fig. 36 y 37]³⁷³. El poder requirió para sí todo el espacio procesional dejando fuera de él al pueblo que solo podía participar como espectador o como participante de los escasos momentos que el poder le permitía como era el caso de las danzas...que en la mayor parte de las villas vizcaínas, al igual que en el resto de la Corona, fueron contratadas por los ayuntamientos o cofradías responsables de la organización de esta celebración.

El peso que la procesión del Corpus supuso en las villas de la corona española es incuestionable ya que en gran número de ellas, incluidas todas las vizcaínas, siempre que se quiera decir que se ha de hacer una procesión solemne, con gran despliegue de fasto y capaz de deslumbrar a todo aquel que la vea, se indicará de forma escueta “como en Corpus Christi”³⁷⁴.

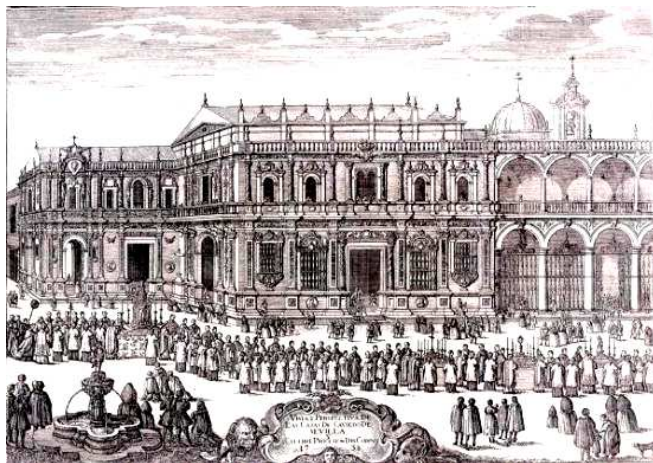
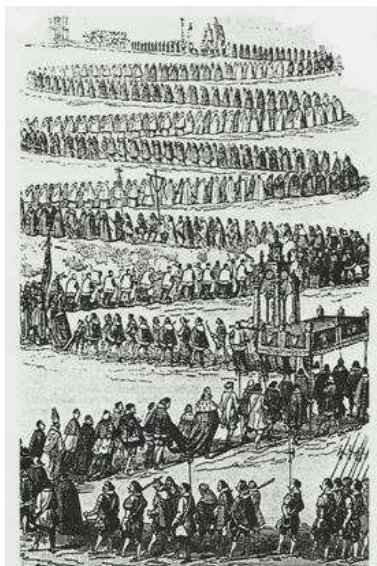


Fig. 36 y 37. *Procesión del Corpus Christi en Madrid, 1622, y en Sevilla, 1734.*

³⁷³ PORTÚS PÉREZ, J., *La antigua procesión...*, op. cit., p. 40.

³⁷⁴ Los mejores ejemplos los hallamos en Bilbao: en la aclamación de Luis I en la villa de Bilbao el 28 de febrero de 1724, donde el ayuntamiento pide a los particulares que adornen sus ventanas y balcones con “colgaduras de tela y damasco que tuvieren de la misma suerte que acostumbran hacerlo en el día del Corpus” para, más tarde, exigir que se realice una procesión general “como el dicho día del Corpus”. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 146, 26-II-1724, pp. 22-23. En general, todas las procesiones tenían como modelo la del Corpus Christi como vemos también en Bilbao por la celebración de la victoria contra los turcos en el asedio de Viena de 1683, donde se especificó que “se haga procesion general en esta dicha villa según se acostumbra los dias de Corpus”. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 107, 4-X-1683, p. 144.

Como hemos visto, la apropiación del espacio procesional por parte de los poderosos tiene varias causas: por una parte estaría la necesidad de manifestar de forma evidente la fortaleza del poder a través de la visión directa de sus representantes; este hecho pondría de relieve la asociación directa entre el poder religioso, origen de la fiesta, con el laico que la salvaguarda beneficiándose ambos de los méritos de su acompañante. Con la visión de estos poderes unidos se intensificaba la concepción del mundo que ambos sostenían y que justificaba la creación de la procesión barroca donde los elementos visuales son potenciados al máximo para consolidar las ideas que la sustentan. De cualquier forma, el origen civil de las procesiones religiosas seguía presente a través del protagonismo de sus representantes más ilustres gracias a las corporaciones municipales, los nobles, los burgueses presentes en las cofradías, etc., que bajo ningún pretexto estaban dispuestos a renunciar a sus privilegiadas posiciones en la jerarquía procesional reflejo de la jerarquía social cotidiana³⁷⁵.

“El hecho de que el ayuntamiento acudiera a las funciones religiosas en cuerpo de comunidad tenía una doble faceta: de un lado la inexcusable labor de ser espejo donde se mirara el común, ofreciéndole una conducta imitable, justificando de este modo, con sus vidas el ser los hombres escogidos de la república, y por otro, mostrar el orden establecido, plasmar jerarquías ciudadanas ante los ojos de la ciudad mediante los órdenes de precedencia en las funciones”³⁷⁶.

La procesión de las festividades barrocas resulta ser de esta forma un complejo instrumento social que era utilizado por el poder para conseguir unos fines predeterminados encaminados a reforzar el papel de esa minoría de dirigentes dentro del contexto sociopolítico de la época. No debemos pensar, sin embargo, que nunca hubo desavenencias entre el poder religioso y el poder laico que poseían el control de fiestas y procesiones: las disputas por mantener el control de las mismas bajo la exclusiva supervisión de uno u otro son muy numerosas, sobre todo en el gran momento de crisis que fue el siglo XVII, ya que estaba en juego la supremacía social y política de estos grupos.

“Uno de los aspectos más representativos de las funciones religiosas en las que tomaba parte el ayuntamiento era la necesidad de vivir un rígido protocolo que

³⁷⁵ “En las villas o poblaciones menores el “cuerpo social” quedará también ordenado procesionalmente, resaltándose o realizándose aquella parte de él considerada como más importante o significativa. Es decir, que en las villas agrícolas aparecerán ocupando lugar destacado los agricultores, en los puertos de mar los marineros y pescadores, etc.”. CARO BAROJA, J., *El estío festivo*, op. cit., p. 53.

³⁷⁶ BENITO AGUADO, M^a. T., *La sociedad vitoriana en el siglo XVIII: el clero, espectador y protagonista*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2001, p. 80.

traslucía los valores sociales, que dejaba al descubierto ante los ojos de los ciudadanos los órdenes sociales, la estructura interna de la organización mental y vital de los hombres y de la sociedad [...]. La falta de respeto a la organización acostumbrada será una de las causas más frecuentes que enfrenten, no solo a la autoridad civil y a la eclesiástica, sino también a las diversas comunidades religiosas- tanto seculares como regulares entre sí³⁷⁷.

Un buen ejemplo de estas confrontaciones lo tenemos en el Bilbao de comienzos del siglo XVII: el problema se originó en el momento en que regidores y síndico, junto con algunos miembros del cabildo, decidieron en 1611 el puesto que el estandarte y pendón real de la villa debía ocupar en las procesiones y, sobre todo, en el Corpus³⁷⁸. Al año siguiente, cuando se realiza la procesión del Corpus Christi, los beneficiados del cabildo exigieron que el síndico fuese en el lugar que ellos dijeran, según ellos, siguiendo lo dictado por el provisor del obispo de Calahorra-La Calzada. Tan solo cuando el cabildo hubiese hecho patente su preeminencia sobre los regidores locales estos podrían situar al síndico con su pendón. Como puede suponerse el síndico, con el respaldo del resto de la corporación, se negó a tal colocación³⁷⁹ con lo cual cabildo y ayuntamiento se enzarzaron en un pleito³⁸⁰. Pese al primer apoyo del obispo de Calahorra-La Calzada a los beneficiados, la disputa se resolvió cuando el ayuntamiento dispuso que el palio fuese portado por los regidores salientes, que ya no tenían un poder real y, por lo tanto, representaban a la corporación de forma simbólica³⁸¹.

Debido a que las fiestas eran un momento privilegiado para hacer patente el poder de las diversas instituciones que las conformaban, los clérigos emplearon todos los medios a su alcance para rebajar las prebendas de las autoridades públicas que se les enfrentaban en la vida civil. Así el cabildo de Durango, aprovechando la festividad de la Asunción de Agosto,

“en contravencion de la costumbre inconcusa y del honor y atencion que el cabildo eclesiastico de esta villa ha guardado a ella y sus vecinos en el acto de la ofrenda general que haze con notable edificacion y provecho de las yglesias de esta villa (de que es patrono [...] de ella su justicia y regimiento) se a experimentado la inusitada novedad de que han omitido con arto dolor de los vecinos el salir a rezivirlos a la puerta de la Yglesia de Santa María dos beneficiados revestidos con capas pluviales y setros en sus manos como siempre y desde la erezcion de esta villa se a practicado, y este ejemplo tan irregular havia causado tan crezido escandalo en esta villa...”³⁸².

³⁷⁷ BENITO AGUADO, M^a. T., *La sociedad vitoriana en el siglo XVIII...*, op. cit., p. 80.

³⁷⁸ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 034, p. 32v. y 28-IX-1611, p. 65.

³⁷⁹ A.F.B. Bilbao, sección antigua, 239/001/005, 29-V-1611.

³⁸⁰ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 035, 11-VIII-1612, p. 34.

³⁸¹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 038, 6-V-1614, p. 46.

³⁸² A.H.M.D. Libros de actas, 12, 15-VIII-1741, p. 46v.

La actitud de los clérigos frente al poder municipal les lleva también a negar el derecho que los regidores locales tenían en la mayor parte de las villas para llevar el palio que protegía al Santísimo en la fiesta del Corpus Christi: en Valmaseda se planteó un largo conflicto, que más tarde explicaremos en todos sus detalles, desde el año 1617 hasta 1735 cuando, tras numerosos intentos del cabildo eclesiástico para apoderarse de las varas del palio y darselas a quien ellos decidiesen, el ayuntamiento ganase la disputa de forma definitiva en los tribunales³⁸³.

Como vemos, pese a los múltiples intentos de las respectivas clerecías locales³⁸⁴, las autoridades municipales lograron salir victoriosas en gran parte de estos conflictos donde los cabildos buscaban arrebatar las preeminencias que los miembros del ayuntamiento tenían en procesiones y demás rituales de raíz religiosa pero obispos y cardenales procuraron, al menos en cuanto se refiere a las procesiones, no privar a las autoridades públicas de unos espacios que les estaban reservados desde la concesión de los fueros de las villas vizcaínas. A cambio, los munícipes se comprometían tácitamente a salvaguardar la posición de indiscutible supremacía de los religiosos en la cabeza de la procesión en donde desfilaban ordenadamente tras las cruces de las parroquias, respetando la jerarquía de cada una de ellas.

Creemos que ha quedado suficientemente demostrado que la preeminencia jerárquica en las procesiones era un principio irrenunciable para el poder pues avalaba con su fuerte impacto visual la superioridad del mismo en la vida cotidiana. Es este sentido riguroso de la jerarquía, que la avalan como un buen elemento de control social, unido al respeto por los rituales eclesiásticos, lo que convierte la procesión del Corpus Christi en el mejor reflejo de la sociedad que la generaba pues a los elementos humanos (cuyo espacio estaba predeterminado por una ritualidad heredada tanto de los cortejos fúnebres reales como de la tradición medieval propia de esta fiesta), se sumaban los elementos artísticos (generados por el poder bajo el principio de la atracción y convencimiento del gentío a través de los sentidos) y los populares como la tarasca, las gigantillas, etc., que, con el correr del tiempo, serían eliminados. No olvidemos que las personas cultas de la época asumían, en base al dominio y control de las clases más desfavorecidas, ciertas ideas y símbolos creados por esas clases bajas y que se expresaban de forma claramente visual en los momentos festivos como lo demuestran las máscaras, las mojjingangas, los bailes, etc., por no hablar de esos símbolos del Mal ya

³⁸³ A.H.M.V. Libros de actas, nº. 35, 10-IV-1735, pp. 212-213.

³⁸⁴ A.H.M.D. Libros de actas, 12, 15-VIII-1741, p. 46v.

comentados como la tarasca, el dominguillo, etc. En pos de una racionalidad, hecha bandera de clase, que abolió todo recuerdo de la unión real entre lo culto y lo popular que caracterizó la fiesta barroca, los notables del siglo XVIII ilustrado se esforzarán por hacer desaparecer estos vínculos que, a sus ojos, les desprestigiaban como clase y como gobernantes.

Para poder comprender hasta que punto es cierto todo lo que hemos comentado sobre el poder y las jerarquías y su manipulación de los medios que conformaban la procesión vamos a comentar, paso a paso, una de las comitivas más complejas de toda la Vizcaya barroca: la del Corpus Christi de Bilbao [fig. 38]. Para completar la imagen que deseamos plasmar de la procesión barroca también acudiremos a las informaciones que poseemos de otras villas, de forma básica Portugalete y Valmaseda, pues son las que poseen mejor documentación sobre esta festividad concreta, aunque también haremos alguna breve alusión a otros lugares como Durango, Lequeitio, etc.

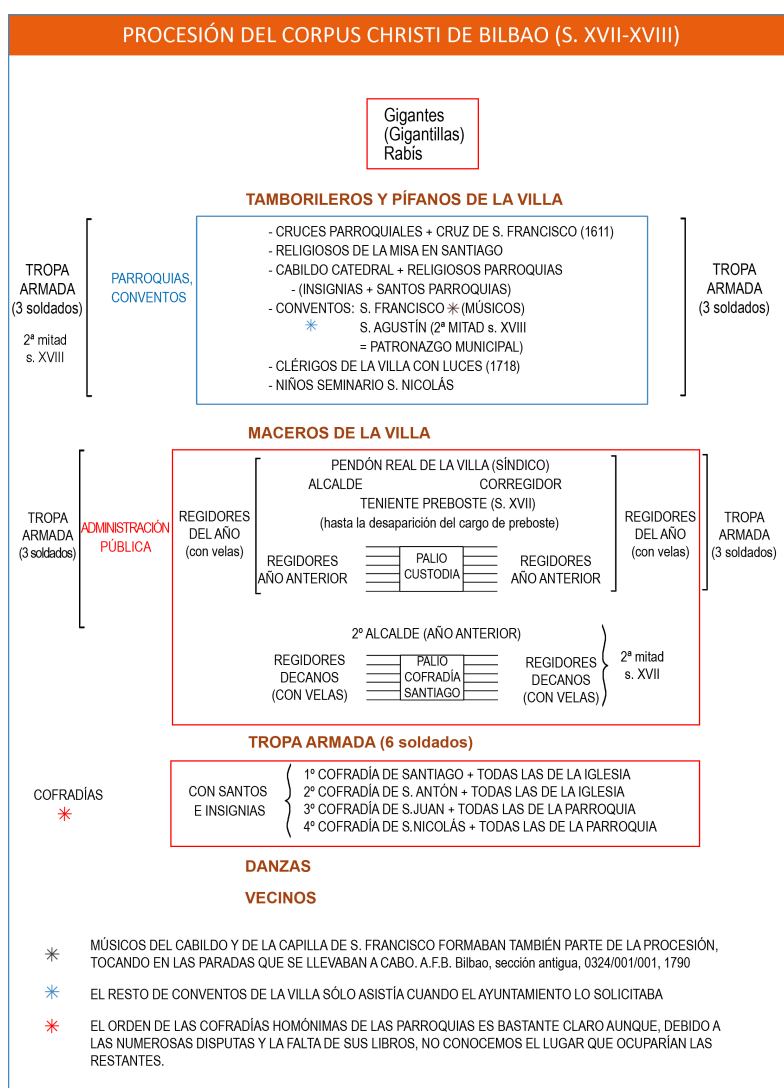


Fig. 38. Estructura jerárquica de la procesión del Corpus Christi en el Bilbao de la Edad Moderna.

Aún cuando existen multitud de procesiones tanto para celebraciones del calendario religioso (Semana Santa; Candelaria; santos patronos de la villa, de los barrios, de las calles, de las cofradías; etc.), como para acontecimientos de carácter más laico como las elecciones anuales o verdaderamente extraordinarios como las fiestas que tenían por base a la familia real, la procesión (e incluso la fiesta) que da una base sobre la que desarrollar todo este tipo de procesiones será sin duda la del Corpus Christi. La festividad bilbaína nos ofrece una de las imágenes más elaboradas en cuanto a esta procesión se refiere.

Esta procesión, que se realizaba por la mañana, se iniciaba a la salida de San Antón, de donde salía la custodia que previamente se había llevado desde Santiago³⁸⁵. Esta custodia fue variando a lo largo del tiempo, si bien debió ser siempre una pieza de considerable tamaño y peso, puesto que en 1611 se nos informa de que cuatro portadores la sacaban en andas por la villa³⁸⁶. Esta joya del XVII, perdida para siempre, pertenecía al tesoro de la catedral por lo cual era de propiedad de la villa y el cabildo religioso. Tal posesión de la villa implicaba conflictos con los linajes de la villa puesto que muchos de ellos buscaron prestigiarse donando piezas religiosas a la catedral que estaban cubiertas con los escudos de sus familias. Al ser obras que eran sacadas en procesiones, la relevancia que debía quedar en posesión de los munícipes, patronos de la catedral y su tesoro, pasaba a los donantes de las piezas procesionales. Este hecho motivó que en el año 1620 la custodia donada desde Sevilla por Adriano de Legaso, cubierta por los cuatro escudos de su familia y un letrado, fuese rechazada en principio aunque más tarde el ayuntamiento se retractaría y permitiría la permanencia de los escudos, no así la del letrado, aduciendo que eran “de diversos linajes y no los poder tener ninguno por suyos y particulares como porque casi no se echan de ber...”³⁸⁷, y es que no debemos olvidar que eran estos mismos linajes los que formaban parte del ayuntamiento y la resolución redundaba en beneficio de todos.

La salida desde San Antón se debía a la importancia extrema del Consulado de Bilbao que, desde las primeras décadas del siglo XVII contaba con una capilla propia, dedicada a la Virgen de la Esperanza o Consolación, y a la cofradía de San Gregorio

³⁸⁵ A.H.E.V. Ordenanzas generales de las parroquias de Bilbao, A-090 (21-01), 1608-1612. Tras la procesión general las cofradías regresaban a sus respectivas iglesias.

³⁸⁶ A.F.B. Bilbao, sección antigua, 239/001/005, 29-V-1611.

³⁸⁷ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 044, 3-VI-1620, p. 52v.; 045, 4-VI-1621, p. 52.

Nacienceno, cofradía de los propietarios de la tierra, cuya sede fue también la iglesia de La Ribera, como ya hemos comentado³⁸⁸. Esta unión hacía que la procesión más importante del calendario anual estuviese obligada a partir desde el hogar de las instituciones más influyentes de la villa, el ayuntamiento (en cuyo piso superior se asentaba el Consulado) y la iglesia de San Antón.

Al salir de la zona de La Ribera, a la procesión se sumaban las cofradías procedentes de la iglesia de los Santos Juanes. Más problemática es la afluencia de las cofradías de San Nicolás y Santiago que, aunque no sepamos de que forma llegaban allí (si en procesión o desordenadamente), sin duda salían de la iglesia de San Antón con el resto de las cofradías. La cercanía del consistorio a San Antón hacía que el regimiento se incorporase con rapidez y solemnidad a la procesión, desde el atrio porticado del ayuntamiento, sin necesidad de realizar ningún acto especial.

La procesión iniciaría su marcha con el desfile de las *figuras grotescas*. Hemos de tener en cuenta que en Bilbao nunca encontraremos referencias sobre las tarascas que inauguraban la procesión en otros lugares del reino como Madrid o Sevilla³⁸⁹, por lo que las figuras que precedían la marcha de las autoridades eclesiásticas y laicas bilbaínas fueron, a lo largo de estos dos siglos, los gigantes, rabís y gigantillas. Tampoco habrá tarascas en el resto de las villas vizcaínas aunque, como curiosidad, podamos citar el “dominguillo” de Durango y el “estafermo” de Bermeo, figuras grotescas que no podemos asegurar formasen parte de la procesión del Corpus aunque sí de su fiesta.

Estas figuras, que simbolizaban el Mal que la Eucaristía y la Iglesia Católica venían a derrotar, precedían a los tamborileros asalariados de la villa, llamados a partir del XIX txistularis. Estos músicos fueron fundamentales a la hora de plasmar el poder de la villa a través de un elemento tan inaprensible como la música pero que, gracias a la representatividad municipal de la figura del músico, se hacía evidente a todos los

³⁸⁸ La cofradía fue fundada el 9-V-1621 siendo una hermandad laica sin sujeción a la autoridad eclesiástica. La imagen de su patrón se encontraba en el retablo mayor de San Antón desde donde se sacaba en procesión por su día. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 045, 20-IX-1621.

³⁸⁹ No deja de ser curioso que no se halle ninguna referencia sobre tarascas en Vizcaya ya que si las encontramos para otras ciudades de importancia en el País Vasco como, por ejemplo, el Corpus de 1660 en San Sebastián, descrito por un viajero francés, y que está recogido en la obra de Julio Caro Baroja: “Entre ellas el que describe vio un dragón del tamaño de una ballena pequeña, sobre el dorso del cual saltaban dos hombres haciendo contorsiones y movimientos extravagantes”. CARO BAROJA, J., *El estío festivo*, op. cit., p. 86-87.

participantes de procesiones y bailes en los que tomaban parte³⁹⁰. Tras los tamborileros marcharía, por fin, la clerecía.

La representación de los *religiosos* del cabildo se comenzaba con las cruces de las parroquias de la villa. Este hecho es altamente simbólico y representativo ya que los símbolos religiosos de las parroquias, aquellos que demostraban visualmente su status de privilegio respecto al resto de los poderes locales, eran llevados en la cabeza de la procesión mucho antes de que aparecieran los símbolos propios de los poderes laicos, los pendones. Las cruces procesionales de las parroquias encabezaban siempre las romerías, rogativas, cortejos, etc.

La relevancia que se daba al tema de los pendones no es una cuestión baladí ya que, al colocarse en la cabeza de la procesión, hacían destacar de forma clara a la entidad pública más relevante de la misma: el ayuntamiento. Este hecho provocó numerosas disputas en la villa de Bilbao, a comienzos del siglo XVII, entre el cabildo eclesiástico y su ayuntamiento puesto que los religiosos pretendieron arrebatarse el puesto de honor al síndico de la villa, quien debía encabezar las procesiones del Corpus Christi con el pendón municipal. Los problemas surgieron ya que, de esta forma, quedaba reflejada la supeditación del cabildo religioso bilbaíno al regimiento laico, que realmente era su patrono, en un momento que se suponía debía mostrar, ante todo, la victoria de la Iglesia sobre sus enemigos.

De esta forma, en 1611, como ya antes hemos comentado a raíz de las relaciones entre poder laico y religioso en las procesiones, el regimiento bilbaíno resolvió el lugar en que debía marchar el pendón de la Villa³⁹¹ para encontrarse al año siguiente con que el cabildo eclesiástico exigió elegir ese lugar para la festividad del Corpus Christi. Ese lugar debía estar, “según se acostumbra”, tras la cruz del convento de San Francisco (el primero fundado en la villa en el siglo XV y el de más relevancia), las de los Santos Juanes, San Antón y las dos de Santiago custodiadas por los regidores con sus hachas, es decir, todos los emblemas de las iglesias parroquiales bajo la supervisión del cabildo. Tal preeminencia del poder del cabildo sobre el municipal no sentó nada bien en la corporación y, como puede suponerse, hubo un pleito que solo se resolvió cuando el ayuntamiento dispuso que el palio del Corpus fuese llevado por los regidores del año anterior precediéndole los del año en curso, junto al alcalde, el corregidor y el preboste

³⁹⁰ La representatividad del poder municipal, así como del poder foral, que encarnaban los *txistularis*, es abordada en RODRÍGUEZ SUSO, C., *Los txistularis...*, op. cit., pp.57 y ss.

³⁹¹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 034, p. 32v. y 28-IX-1611, p. 65.

o su representante en la villa, custodiando todos con velas encendidas el Santísimo Sacramento y situando, ante el alcalde y en medio de ellos, el pendón de la villa³⁹².

Esta resolución no hacía más que avalar una costumbre que ya se estaba convirtiendo en tradición (tal y como se refleja, por ejemplo, en Valmaseda)³⁹³ y que tenía su origen en los funerales reales donde los símbolos de la capilla real anunciaban la llegada del cuerpo del difunto y eran precedidos por los gentiles hombres del rey a los que sucedían los capellanes reales y el resto de los personajes de la Corte en cuyo centro se hallaba la litera del difunto.

Solucionadas las disputas entre cabildos y municipales, al actuar los segundos como garantía de las preeminencias de los primeros, quedó claro que los primeros puestos de las procesiones religiosas, sobre todo en el Corpus, serían, precisamente, para los clérigos. En el caso de Bilbao, los primeros en desfilar serían los sacerdotes que daban la misa en la parroquia de Santiago³⁹⁴, tras los cuales se repartirían los clérigos de las parroquias bilbaínas estando los religiosos de la catedral en primer lugar. Por el dato recogido para los religiosos de San Antón³⁹⁵, sabemos que las iglesias aportaban a la procesión, junto a sus sacerdotes (cinco en el caso de San Antón), la cruz mayor de la iglesia y la imagen del santo de la parroquia.

Tras las cruces parroquiales (la parroquia de Santiago sacaba tanto la cruz mayor como su segunda cruz que eran llevadas en andas, cada una, por cuatro hombres) y los santos, iban los clérigos de la villa en el orden ya descrito siguiéndoles los religiosos de los conventos. En general, los conventos solo desfilaban en las procesiones cuando eran requeridos por el ayuntamiento que solía reclamarles con motivo de festividades extraordinarias como lutos reales, canonizaciones, etc³⁹⁶. Con ocasión del Corpus, el decano de todos ellos, el de San Francisco, tenía el privilegio de abrir la procesión de los religiosos con su cruz mayor³⁹⁷. De esta manera, el convento de San Francisco (el más antiguo y más respetable) fue el único que siempre asistió al Corpus aunque más

³⁹² A.F.B. Bilbao, libros de actas, 038, 6-V-1614, p. 46.

³⁹³ En 1665 se estableció también en esta villa que los regidores del año en curso, junto al resto de autoridades municipales, precediesen al palio que sería portado por cuatro regidores del año anterior. A.H.M.V. Libros de actas, nº. 26, 30-V-1665.

³⁹⁴ A.F.B. Bilbao, sección antigua, 239/001/005, 29-V-1611.

³⁹⁵ A.F.B. Bilbao, sección antigua, 224/001/020, 8-IV-1612.

³⁹⁶ Por poner solo un ejemplo, para las exequias de Felipe IV se avisó al padre guardián de San Mamés, el padre comendador de la Merced del convento de Burceña (Baracaldo), al prior de la Encarnación, al padre guardián de San Francisco, al prior de San Agustín y al rector de la Compañía de Jesús en Bilbao. Cuando se reclamaba la presencia de todos los conventos de la jurisdicción bilbaína, estos eran los convocados. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 089, 13-XI-1665.

³⁹⁷ A.F.B. Bilbao, sección antigua, 239/001/005, 29-V-1611.

tarde se le uniría de forma continua el de San Agustín, que pasó a ser de patronazgo municipal en 1664 al solicitarlo su prior debido a la gran pobreza del monasterio³⁹⁸. Tras ellos irían el resto de los clérigos de la villa, naturales o forasteros, portando sus propias luces³⁹⁹.

En algún momento del desfile de los religiosos irían los músicos de la capilla, al menos los niños tiples⁴⁰⁰, aunque en los documentos no se encuentre registrada ni su posición ni la composición exacta de su grupo.

Los religiosos, por último, se encontrarían acompañados por los niños del seminario de San Nicolás para niños pobres o huérfanos (cuyos capítulos fundacionales databan de 1612), que estaban obligados a asistir a varias procesiones determinadas por el regimiento adonde debían acudir “todos juntos de dos en dos”⁴⁰¹. El ayuntamiento de Bilbao no fue el único que dispuso que los niños bajo su cuidado desfilasen en las procesiones: otro ejemplo lo tenemos en Portugalete donde los alumnos de la escuela municipal eran obligados a desfilar en las procesiones rogativas y votivas⁴⁰².

El origen de este esquema, heredero de los cortejos fúnebres reales, es evidente aunque tiene ciertas variantes que han de ser comentadas: siendo los alguaciles de corte sustituidos por pífanos y tambores y con la misma intención (dotar a la procesión de unos heraldos dignos que representen el poder laico que la genera), la clerecía regular del Corpus se adueña de unos espacios que en principio estaban reservados a las diversas órdenes religiosas invitadas a los funerales regios. Los cabildos de las villas se apropian de la cabeza de la procesión allí donde iban los representantes de los conventos mientras que estos son relegados detrás de beneficiados, párrocos y vicarios en la fiesta del Corpus. Los clérigos de la villa, de esta forma, avalaban el poder religioso que poseían en la villa tal y como los representantes de las órdenes religiosas de los funerales garantizaban la sacralidad y el dominio de las diversas órdenes en un acontecimiento tan extraordinario como las honras regias.

En los funerales, el papel que debía ser realizado por los clérigos de las parroquias lo desempeñaban los capellanes reales precediendo al difunto en su litera. Debido a que toda la clerecía se sitúa en el Corpus a la cabeza de la procesión los únicos

³⁹⁸ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 088, 6-VI-1664, p. 72.

³⁹⁹ El obispo José Espejo Cisneros, en su visita de 1718, ordenó que los clérigos que asistiesen al Corpus no lo hiciesen como espectadores, por producir una “notable desedificación al pueblo al verlos”, sino que formasen parte de la procesión “incorporados en dicho cabildo”. A.H.E.V. Bilbao, libros de fábrica de la catedral de Santiago, A-295, 1656-1736, 1718, p. 148.

⁴⁰⁰ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 085, 1-VII-1661, p. 98v.

⁴⁰¹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 036, 1-VIII-1612.

⁴⁰² A.H.E.V. Portugalete, libros de fábrica de la iglesia de Santa María, A-617, 1708.

miembros del cabildo religioso que son introducidos en medio de los representantes municipales son aquellos que serán encargados de portar la custodia cuyo traslado nunca será confiado a portadores laicos. Estas variaciones que vemos en el esquema de la clerecía no se dieron, sin embargo, únicamente en Bilbao, sino que se difundieron por toda la Península.

Una vez acabado el desfile de los religiosos de las parroquias bilbaínas y los niños del seminario, llegaba el momento del paso de las autoridades precedidos por los *maceros* [fig. 73]. Desde comienzos del siglo XVII, los desfiles procesionales en los que participaban el consistorio bilbaíno se abrían con los maceros del ayuntamiento. La figura del macero, en Bilbao, está directamente relacionada con el conflicto del pendón de la villa, que ostentaba las armas reales y municipales, y que, finalmente, se situó frente a los regidores del año, tras la clerecía. Para hacer hincapié en ese privilegio que la villa tenía de hacer ostentación de sus armas junto a las de la corona, se creó la figura del macero, a modo de heraldo, que daba paso a los munícipes, los salvaguardas del poder real en la villa y, además, representantes del poder local. Este hecho queda claramente reflejado en la queja que se formuló contra la salida de los maceros en la recepción del obispo Juan Piñeiro Osorio en 1644 ya que se alega que la figura del macero fue creada “para las procesiones generales botibas que esta dicha villa tiene y para los recibimientos de las personas reales”⁴⁰³.

Deseando que la relación ayuntamiento-maceros quedase clara, los representantes de Bilbao los visten de carmesí y oro, colores de la ostentación, la riqueza y la realeza, para que no quepa ninguna duda sobre su posible significación, siguiendo en todo momento la “tradicón del reino”, a la que también se apelará en otros momentos, como símbolo de perpetuación en el tiempo, respetabilidad y legalidad de las disposiciones tomadas:

“Por quanto esta rrepublica de algunos años a esta parte a tenido costumbre de tener como tiene un estandarte con armas rreales y desta villa para autorizar con el actos publicos della y particularmente las prosesiones de Corpus y su otava y las demas generales y botivas, y haviendo ydo el dicho pendon en dichas prosesiones algunos clerigos por solo inquietar a esta dicha villa dieron noticia al fiscal deste obispado diciendo que el dicho pendon no podia yr en las dichas prosesiones y havia mandamientos del ordinario con descomunion para que no tuviese el puesto que antes avia tenido y porque esta rrepublica no queria pleitos ni inconvenientes en esta razon havia considerado que puesto podia tener el

⁴⁰³ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 068, 7-IX-1644, p. 105.

dicho estandarte para su autoridad y habiendo sido llamados algunos vezinos a este ayuntamiento se havia comunicado con ellos el remedio que pode aver en ello y se avian resuelto en que la justicia y regimiento vaya detras de las procesiones en dos hileras y que en medio de ellos delante de la justicia vaya el procurador general con el dicho estandarte como alferez mayor y delante dos maceros vestidos con ropas de damasco carmesi y gorras de terciopelo del mismo color con sus maças en los hombros con las armas reales y desta villa como ban en otras ciudades villas y lugares destos rreinos y que las baras de la palia [deben ir] los del gobierno del año pasado de mill y seiscientos y doze y lo mismo las achas en las prosesiones de mayo y setiembre y alternativamente se goarde la orden en los años venideros...”⁴⁰⁴.

Con este decreto entramos ya a estudiar el siguiente elemento de la procesión del Corpus: el desfile de las *autoridades municipales*. Recordemos que el Corpus es fiesta en la que, en principio, todas las cofradías gremiales están representadas, así como todas las instituciones religiosas, ya fuesen de fundación pública o privada, pues es fiesta de exaltación de la fe católica y del poder que la sustenta. Fue fiesta que, además, estuvo organizada en sus orígenes por las propias cofradías, ya fuesen gremiales o simplemente religiosas, sin demasiadas ingerencias municipales aunque la pérdida de poder social y económico de estas asociaciones y el poder ejercido por los consistorios vizcaínos, primero debido a la propia pujanza de las autoridades municipales y más tarde al enfrentamiento con las instituciones centralistas de la Corona, hizo que regidores y alcalde pasasen a organizar, directa o indirectamente, toda la fiesta del Corpus con lo cual la ausencia de los munícipes en la procesión era impensable.

La ambición de las autoridades bilbaínas, y de todas las autoridades municipales vizcaínas, era que las fiestas del Corpus fuesen “lucidas y alegres” “a ymitacion de otras villas y ciudades de las más ilustres de España”⁴⁰⁵. Basándose en este principio, el paso de los miembros de los diversos consistorios municipales transcurrirá de forma similar a la descrita en este decreto de la villa de Portugalete de 1622:

“... en las procesiones generales que se hizieren en esta dicha villa los dichos señores Justicia y Regimiento que agora son y adelante fuesen bayan todos juntos en las dichas procesiones detrás de la clerecia ynmediatamente tomando al dicho señor Alcalde en medio y los regidores a los lados y el procurador general baya delante de la clerecia y de la Cruz Mayor con el pendon principal y otra persona principal que mas a mano se allare lleve el segundo pendon mas adelante con la cruz primera y los vezinos con su cera encendida bayan por los lados aciendo calle a horden del mayordomo de la Cofradia de la Concepcion de Nuestra Señora questa dicha villa tiene y los biandantes y gentes que no sean cofrades bayan mas adelante con la cruz principal y pendon puestos en orden

⁴⁰⁴ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 037, 6-IV-1613, p. 63.

⁴⁰⁵ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 064, 27-V-1640, p. 58.

por que no ocupen ni gasten la cera de la cofradía y toda la clerecía baya junta de la Justicia y Regimiento ynmediatamente como es costunbre en todo el reyno”⁴⁰⁶.

Esta cita es importante, sobre todo, porque nos proporciona el dato de que la aspiración de las autoridades públicas vizcaínas, en cuanto al espacio procesional se refiere, era la reproducción de las normas que se daban por todo el territorio de la corona española. Tomando como ejemplo las ya citadas procesiones de las comitivas luctuosas reales y las heredadas de la tradición medieval del Corpus, los próceres municipales portugalujos se organizaban siguiendo a una “persona principal” con el segundo pendón de la villa, acompañando a la primera cruz procesional; después, y todavía antes de la clerecía, se situaría el síndico procurador general con el pendón principal, delante de la cruz mayor de la iglesia de Santa María. Una vez emplazados los pendones les seguiría la clerecía e, inmediatamente después, el alcalde escoltado a ambos lados por los regidores municipales, siendo rodeados por los vecinos que irían “haciendo calle”.

Como vemos esta disposición difiere de la dada en Bilbao en esas mismas fechas pues el consistorio tuvo que ceder ante las presiones del cabildo eclesiástico y colocó su pendón al frente de los regidores municipales mientras que los portugalujos situaron el suyo, hecho a semejanza y privilegio del bilbaíno con las armas reales y las de la propia villa, frente a toda la clerecía, encabezando la procesión.

La situación que, sin embargo, debían ocupar los miembros de consistorio municipal bilbaíno quedó determinada definitivamente en 1622, unos meses después de que los regidores portugalujos fijasen las suyas. La nueva disposición de los regidores formó parte de las ordenanzas municipales (rehechas, reordenadas y recopiladas ese año) que se reprodujeron en el libro de actas anual bajo el epígrafe “Los días, actos en que a de acudir al ayuntamiento en cuerpo del”:

“...el Jueves Santo los regidores gobernando la procesion con las inçinias ecepto el alcalde que ba en su puesto con los regidores diputados y escribano de ayuntamiento y delante el procurador general con el pendon, el Viernes Santo a la tarde con belas en la yglesia de San Joan al descendimiento de la Cruz y procession del entierro de Cristo, llevando el procurador general arrastrando en medio de todos el pendon...”⁴⁰⁷.

El ayuntamiento, en esta ocasión, ha reservado para si mismo el “gobierno” de la procesión de Jueves Santo que preside con las insignias municipales siguiendo el

⁴⁰⁶ A.H.M.P. Libros de actas, c. 3 n. 5, 8-I-1622, p. 24v.

⁴⁰⁷ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 046, 15-VI-1622, p. 93.

esquema de las dos filas paralelas, que veíamos en los funerales y en el Corpus, y en medio las autoridades de mayor rango con el pendón, disposición que también se aprecia en la procesión del Viernes Santo donde esta vez, el procurador general lleva arrastrando el pendón real-municipal en muestra de dolor, respeto... y sumisión al poder religioso que genera la fiesta.

Podemos apreciar que los munícipes bilbaínos fueron mucho más escuetos que los portugalujos a la hora de evidenciar de forma clara los espacios que se reservaban en las procesiones públicas de la villa, tónica que se va a repetir a lo largo de las sucesivas ordenanzas editadas por el consistorio. Los portugalujos, mucho más acuciados por su situación económica y necesitados de reforzar su posición social en la villa, volverían a dictar nuevas disposiciones en 1650:

“... en las procesiones solennes y actos publicos los señores Justicia y Regimiento desta dicha villa bayan en orden al fin de la procesion detras del prestte que fuere con la capa cubriendo al señor alcalde dos regidores a saber el decano a la mano derecha y el segundo regidor a la mano izquierda y delante de ellos a mano derecha el tercer regidor y el quarto a la mano izquierda y consecutivamente adelante a mano derecha el quinto regidor y a la izquierda el secretario del ayuntamiento porque el sindico procurador general que es o fuese a decir en medio del cuerpo de los susodichos con su estandarte al honbro...”⁴⁰⁸.

La costumbre del reino, a la que se apelaba en 1622 como norma, es reglamentada y especificada cuidadosamente para que todos los miembros del ayuntamiento y todos los vecinos sepan a que atenerse resaltando nuevamente el emplazamiento de la jerarquía municipal. Sin embargo, esta ordenanza es reveladora en muchos aspectos mostrando, de forma evidente, que el poder municipal se subordinaba siempre al eclesiástico en las procesiones (“bayan en orden al fin de la procesion detras del prestte”).

Yendo siempre alrededor o precediendo la pieza religiosa que inspira o protege la procesión (la custodia, santos, el cojín enlutado donde se lleva la corona de plata símbolo del difunto real, reliquias, etc.), tal y como en los cortejos fúnebres reales se rodeaba el féretro del difunto, este decreto también deja claro que toda la jerarquía municipal de este tipo de ceremonias se hace gravitar en torno a la figura del alcalde que aparece en el centro del dibujo procesional (como en los funerales reales iban las personas más allegadas al difunto), cortejado en hileras paralelas por los regidores que son colocados por riguroso orden de antigüedad, quedando libre el síndico procurador

⁴⁰⁸ A.H.M.P. Libros de actas, c. 3 n. 5, 19-XII-1650, pp. 239-240.

general para llevar el pendón de la villa ante el alcalde y en medio del secretario del ayuntamiento y sus regidores, disposición de la que Bilbao fue forzada pionera en el Señorío a raíz de varias veces comentada disputa de 1611.

Esta disposición en doble hilera llegaba avalada por la reglamentación de los funerales regios, que también influyeron en la colocación de los miembros más relevantes de la vida municipal, siguiendo un esquema paralelo al dado en la honras y donde se sustituye a los personajes de la Corte que rodean y preceden al difunto por los regidores y alcalde que anteceden al palio y, en el caso de Bilbao, también por el corregidor y el preboste, junto a los miembros del Consulado bilbaíno que, si bien no tenemos confirmados sus puestos en el Corpus, aparecen alineados también en dobles hileras junto a los regidores en las diversas honras reales⁴⁰⁹.

El regimiento portugalujo redactó su nueva ordenanza en 1650 acuciado por las circunstancias sociales y económicas en la villa como demuestran las palabras que preceden al decreto de la ordenanza:

“... muchas republicas deste dicho señorío de menos lustre y opulencia questa dicha villa en las procesiones y actos publicos se esmeraban que los que la gobiernan bayan en los dichos actos publicos y procesiones en lugar preheminate de los demas vezinos para que se distingan los que gobiernan y esta dicha villa es una de las republicas donde ordinariamente conviven muchas personas forasteras que los unos se embarcan con puestos de enbajadores gobernadores y otros preheminentes que les a causado nobedad el poco gobierno politico que en esta parte a bido y que la dicha villa a reconocido muchos disgustos e ynquietudes que an sobrebenido en los dichos actos publicos y procesiones por querer preferir otros vezinos en los puestos en grande indecencia de los del gobierno de ella”⁴¹⁰.

Se concluye de estas palabras que los portugalujos tendían a no guardar los espacios reservados para las autoridades durante las procesiones. Debemos pensar que bajo la epidermis cotidiana de la normalidad latirían tensiones y conflictos que aflorarían en los momentos festivos, cuando toda la comunidad era espectador de las disputas y podía posicionarse ante ellas. Es posible que los vecinos que ostentasen un mayor poder local y, por una razón u otra, quisiesen demostrarlo intentarían apropiarse de espacios procesionales que solo pertenecían a los integrantes del regimiento. Debido a la afluencia de personalidades a la villa, pues Portugalete seguía siendo el fondeadero de los buques de gran calado que no podían subir hasta Bilbao, el prestigio del

⁴⁰⁹ A.F.B. Bilbao, Consulado, libros de actas, 2, 25 y 26-XI-1644, pp. 299-300.

⁴¹⁰ A.H.M.P. Libros de actas, c. 3 n. 5, 19-XII-1650, pp. 239-240.

ayuntamiento se resentía por partida doble, frente a los foráneos que la visitaban y los propios vecinos que veían como se dudaba de su autoridad.

La profunda crisis económica que vivió Portugalete explica la necesidad que el ayuntamiento tenía de regular las procesiones festivas, momento en donde todo su ficticio control sobre la situación existente se exaltaba gracias a la disposición jerárquica de los espacios atribuidos a los miembros del regimiento. Por tanto, la aparición de estas disposiciones nos habla del malestar social de las villas que las generaron. Cuando las disposiciones escasean y tienden a desaparecer es síntoma de que la situación mejora y la disposición jerárquica de las procesiones, con toda su carga profundamente conservadora y tradicionalista, no es cuestionada por los miembros más desfavorecidos de la sociedad. De esta forma, casi todos los decretos sobre ordenanzas festivas que nos hablan de la disposición espacial en las procesiones vizcaínas son del siglo XVII y los primeros años del siglo XVIII, momento a partir del cual comienza a aflorar en todo el territorio del Señorío los atisbos de una lenta recuperación económica.

Aunque vamos a encontrarnos con relatos sobre el cuestionamiento de las prerrogativas festivas de los miembros de los ayuntamientos hasta finales del siglo XVIII, las verdaderas disputas que tienen como fondo la preeminencia procesional se dan a lo largo del XVII pues es en este siglo de crisis cuando las autoridades se vieron más cuestionadas por su vecinos y por los religiosos bajo su patronazgo. En Vizcaya son bastantes habituales las quejas y disposiciones que castigan las infracciones a las ordenanzas sobre procesiones, lo cual indica lo fácilmente que estas se violaban. Las encontramos en casi todas las villas y con gran profusión en Bilbao, donde cada pocos años los municipales tenían que recordar cual era el orden jerárquico de las diversas cofradías en las procesiones, se instaba a los regidores del año anterior a que acudiesen a llevar los palos del palio del Corpus Christi como les correspondía por decreto, etc.

Una evidencia clara de hasta que punto se atacaba el poder del regimiento local en el ámbito de la fiesta se da en la cuestión de a quien se le concedía el privilegio de llevar las varas del palio que protegía al Santísimo. La cuestión de quien llevaba las varas del palio durante la procesión del Corpus Christi fue tema de agrias disputas entre los poderes religiosos y públicos locales no solo en las villas vizcaínas sino en todo el territorio de la Península en general ya que planteaba, como de costumbre, la preeminencia del poder laico sobre el eclesiástico.

Un lugar en el que la disputa degeneró en pleitos y consultas al obispo de Calahorra-La Calzada fue, como ya hemos citado, Valmaseda. Allí, el vicario de la villa dio comienzo a los problemas cuando solicitó la ejecución de nuevas varas para el palio del Corpus. El ayuntamiento tomó para sí esa responsabilidad y, de ese modo,

“evitar los escándalos que podían suceder por ello respecto de ser costumbre inmemorial el llevar las dichas varas las personas del dicho regimiento de la dicha villa y las que el regimiento ordenase”⁴¹¹.

El ayuntamiento recuerda que el cabildo solo tiene el privilegio de llevar la custodia, sin que “aya desorden ni absurdo ninguno”. Sin embargo, el palio que se lleva encima de la custodia y andas ha de ser transportado por “los señores procuradores y tesorero general y regidores según otros años le han llevado”. Esta reafirmación de sus derechos por parte del ayuntamiento se debe al intento del teniente de vicario del cabildo de elegir a las personas que debían llevar ese palio.

Ante la insistencia del bachiller Arzentaes, el teniente de vicario, el ayuntamiento aprueba el retorno a las andas viejas, que le pertenecían, evitando así portar el palio y provocar “escándalos”⁴¹². Pero, pese a todo lo acordado, el día del Corpus se sacó el palio:

“...atento que en la procesion que que ayer día de Corpus se hizo debiéndose dar el palio del Santissimo Sacramento a sus mercedes a quien conpene llevar según la costumbre della y de todas las villas y ciudades de los reynos y señoríos por insistir el bachiller Arzentaes clérigo beneficiado de las iglesias de la villa y teniente de vicario della en que él había de dar dicho palio a las personas que eligiese en perjuicio grande del dicho de la dicha villa y de sus mercedes... por evitar el escándalo... llevaron el dicho palio cuatro de los clérigos y beneficiados y cabildo desta villa y sus mercedes sobreseyeron en ello por evitar los dichos ynconvinientes y el llevar el palio los dichos clérigos fue causa de que no pudiesen llevar capas y cetros como tenían obligación y es costumbre y que la dicha procesion no se hiciere con la decencia y autoridad debida”⁴¹³.

Ante el temor de que los clérigos del cabildo creyesen que esta situación les garantizaba las varas del palio en Corpus, el regimiento rápidamente movilizó al abogado de la villa y levantó pleito contra los religiosos para que su derecho no fuese cuestionado. No le valió de mucho la medida ya que en 1620 el vicario resolvía sacar la custodia en andas y sin palio para marginar a los miembros del consistorio. El ayuntamiento decide recurrir entonces al arzobispo de Burgos en la esperanza de que

⁴¹¹ A.H.M.V. Libros de actas, nº. 16, 17-V-1617, p. 137.

⁴¹² A.H.M.V. Libros de actas, nº. 16, 25-V-1617.

⁴¹³ *Ibíd.*

resuelva a su favor pero, en contra de lo esperado, el arzobispo da la razón al vicario mandando que

“el bicario y en su ausencia el cura mas antiguo [puede] dar el palio a los clerigos abiendo numero dellos suficiente y en defecto a las personas principales desta villa entre ellos a los señores justicia y rregimiento lo qual es notable agrabio y perjuicio desta republica y su regimiento”⁴¹⁴.

Intentando evitar que los notables del municipio reconozcan el privilegio del cabildo, subordinándose a sus criterios, el regimiento prohíbe que cualquier seglar de la villa lleve las varas del palio bajo la amenaza de treinta días de cárcel⁴¹⁵. El vicario, sin embargo, se salta la prohibición y otorga las varas a los clérigos del cabildo y a seglares de fuera del municipio lo cual provoca que el ayuntamiento plantee pleito ante la Chancillería de Valladolid⁴¹⁶. Finalmente, para el mes de octubre, el pleito se resolvió a favor de la villa.

Las razones que hay tras todo este conflicto, que se plasma en la fiesta a través de la alteración de los espacios jerárquicamente repartidos, son de raíz económica y social: vicario y ayuntamiento estaban enzarzados de años atrás con motivo del consumo del trigo del arca de misericordia de la villa, que era de origen privado y que estaba bajo la administración del consistorio y el vicario de San Severino. Al parecer el ayuntamiento, habiendo dado un balance de lo gastado, sacaba más tarde trigo del pósito sin dar cuenta de ello... y el vicario protestó. La reacción del vicario no se debe solo, sin embargo, a propósitos humanitarios, sino que esconde la defensa del poder del cabildo y los intereses de los diversos linajes implicados en el conflicto, desde la familia del donante del arca de misericordia a las de los regidores y alcalde, ya que los puestos más importantes de la jerarquía eclesiástica en la villa estaban ocupados por hijos de las familias más ilustres de la localidad.

Aunque pueda parecer extraño, el conflicto por el palio del Corpus (que también era llevado por los regidores en Semana Santa para proteger al Santísimo) no quedó nunca resuelto de forma definitiva en Valmaseda ya que habría de transcurrir más de un siglo, exactamente 115 años, para que el asunto quedase definitivamente zanjado a favor de la villa⁴¹⁷.

⁴¹⁴ A.H.M.V. Libros de actas, nº. 16, 4-VI-1620.

⁴¹⁵ *Ibíd.*, 18-VI-1620.

⁴¹⁶ *Ibíd.*, 2-VII-1620.

⁴¹⁷ Esta vez la disputa se produjo en Semana Santa, durante la procesión del Jueves Santo, en que los componentes del cabildo eclesiástico se apoderaron del palio. El ayuntamiento recurrirá y ganará el pleito

El que este pleito se generase en una de las villas más apartadas del Señorío no debe hacernos creer que este tipo de disputas se circunscribían a los lugares con mayor presencia de los antiguos linajes. Bilbao también se vio envuelta en numerosos conflictos: como ya hemos comentado a raíz de la resolución tomada hacia 1612 de conceder las varas a los regidores del año anterior (así como las hachas de cera en las fiestas de La Cruz de mayo y de septiembre)⁴¹⁸, los regidores salientes solían evitar el cumplimiento de esta normativa ya que permitía a los componentes del ayuntamiento en el poder evadirse del reconocimiento de la supremacía de los componentes del cabildo que habían forzado tal resolución, dejándoles el papel subordinado a los regidores y alcaldes salientes, que garantizaban con su asistencia el sometimiento municipal ante el poder religioso de la villa⁴¹⁹.

Sin embargo, la autoridad y jerarquía del ayuntamiento bilbaíno era puesta en duda en otras muchas ocasiones pues, como ya comentamos, quedaba también en entredicho con las variadas donaciones de objetos litúrgicos que se hacían para iglesias y procesiones, objetos donados por los linajes de la villa que, en muchas ocasiones, llevaban los escudos de las familias que los donaban con lo cual su exhibición pública “menguaba” el respeto que en tales ocasiones se debía a los miembros del consistorio pues “esta caussa se enbuelben muchas cosas que estan alegadas tocantes al derecho principal que esta dicha villa tiene en sus iglesias”⁴²⁰.

Y es que ningún habitante de Bilbao debía poner en duda jamás el poder y la fuerza del ayuntamiento que les gobernaba lo cual motivará que regimiento y alcalde decidan racionar su asistencia a las festividades que se hacían de forma habitual todos los años. La asistencia de los regidores a las procesiones y “paseos” festivos con pífanos y tambores⁴²¹ pasará, de esta forma, a ser considerado como algo exclusivo de las grandes festividades donde el “cuerpo de villa” se exhibía con toda la pompa, solemnidad y respeto que debía y que se le debía. Esta exhibición de la jerarquía queda

de forma definitiva. A.H.M.V. Libros de actas, nº. 35, 10-IV-1735, pp. 212-213; libros varios, libro de concordias, L. 005, 1522-1772, 1735, pp. 70-128.

⁴¹⁸ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 046, 15-VI-1622, p.93.

⁴¹⁹ Citas al respecto (tanto para llevar las varas en el Corpus como en otras celebraciones) las hay en gran número por lo cual solo nombraremos algunas: A.F.B. Bilbao, libros de actas, 056, 6-IV-1632, p. 90; 062, 1-I-1639; 082, 7-VI-1658, p. 85v.; etc.

⁴²⁰ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 045, 29-I-1621.

⁴²¹ “Otrossi decretaron y mandaron que el señor alcalde ni sus mercedes no salgan en paseo ninguno por las calles desta villa para ningunas ofrendas con atambores ni pífanos como hasta aquí se ha echo por no ser propio de una Republica como esta...”. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 045, 27-II-1621, p. 21.

evidenciada de forma clara en los momentos en que los regidores, formados en cuerpo de villa, salía a recibir a las altas personalidades que visitaban los centros urbanos.

Los más representativos de estos recibimientos característicos de la época moderna se daban con la visita de los obispos y arzobispos ya que, pese a ser señorío, ninguna persona real de las dinastías gobernantes se dignó a cruzar por territorio vizcaíno a lo largo de estos siglos⁴²². A estas personalidades se las salía a recibir en los límites jurisdiccionales de las villas, como se hacía en todas las del estado. Lo que resulta curioso de Bilbao (donde comúnmente se las esperaba en la zona de Beteluri) es percatarnos del número de regidores que se consideraba apropiado para tal acontecimiento y en que lugar se consideraba “adecuado” hacer la recepción de la villa.

En el año 1642 el regimiento decidió cambiar el protocolo del cuerpo de villa (que hasta entonces había salido invariablemente a los límites para recibir a toda persona ilustre) y reservar este recibimiento solo a las personas reales, a semejanza de lo decretado por el Señorío en sus capitulaciones de 1628⁴²³, ya que el recibimiento en “cuerpo de villa” era

“cossa muy pessada y de que se ocasionava que muchos cavalleros cortesanos que benian a esta villa lo rreprovaban por dezir que una rrepublica con tan llustre como esta no se havía de mober toda ella sino es al rrecivimiento de reyes principes o infantes y que podria esta dicha villa yntroduzir la costumbre que ay en las ciudades y lugares populosos destos reynos ynviando a semejantes actos diputados de su ayuntamiento por que tenian la misma representazion que si todos fuesen en cuerpo de ayuntamiento”⁴²⁴.

A pesar de todos sus grandes propósitos, y tan solo dos años después, Bilbao recibirá en cuerpo de villa, yendo el alcalde acompañado por el oidor general del Señorío y el corregidor, al obispo de Calahorra-La Calzada Juan Piñeiro Osorio. El regimiento salió al recibir al obispo a caballo, precedidos por los maceros cuya presencia ya ha sido comentada párrafos atrás, escoltando al religioso hasta la iglesia

⁴²² Los representantes del Señorío tuvieron que conformarse con el tránsito de algunas personas reales europeas como la duquesa de “Suecson” y su hijo el príncipe de Saboya, a quienes hacen un regalo a su paso por Bilbao (A.F.B. Bilbao, libros de actas, 110, 8-VI-1686, p.122 v.) y miembros de la alta nobleza española como la duquesa viuda de Alba, Isabel Ponce de León Alencaster, que, de regreso de París, donde su marido había fallecido en su cargo de embajador de España, pidió el favor, contra los usos y costumbres de la villa, de poder pasear por el casco urbano en su silla de manos, cosa a la que nadie tenía derecho en Bilbao pues, al ser todos los vecinos hidalgos y ser este un privilegio de nobles, todos debería gozar de tal privilegio que, por riqueza solo algunos se podía permitir. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 136, 4-I-1713, p. 11.

⁴²³ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 054, 27-VIII-1630, p. 92.

⁴²⁴ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 066, 29-XII-1642, pp. 150v-151.

mayor de Santiago donde hubo misa y posterior procesión⁴²⁵. Como vemos, al consistorio no le importaba violar sus propios decretos si ello redundaba en la imagen poderosa y solemne que el ayuntamiento quería forjar de sí mismo.

Esta imagen del poder municipal era realizada por la incorporación de los diversos cargos administrativos, judiciales, etc., que tenían residencia en la villa como el corregidor del Señorío (que acabó asentándose de forma definitiva en Bilbao durante este siglo XVII) o el teniente de preboste. Esta figura causó numerosos problemas a nivel procesional⁴²⁶, debido a que representaba al preboste de la villa (cargo judicial que solía concederse a nivel honorífico, bien por compra o bien por servicios prestados a la corona), dignidad que el rey concedió al Duque de Ciudad Real (que también fue patrono de la iglesia de San Agustín de Elorrio) y que, en el siglo XVIII, fue comprada por la villa para destruir un cargo que disminuía su categoría y sus prebendas.

Acabado el desfile de los componentes del regimiento local, verdadero centro vertebrador de la procesión del Corpus, tanto compositivamente como espacialmente, se daba paso a los habitantes de mayor rango dentro del pueblo bilbaíno, integrados en la procesión a través de las cofradías.

En todas las ciudades españolas y europeas de cierta importancia, van a ser las *cofradías* más relevantes las que se encarguen de organizar los diversos actos del Corpus Christi, fiestas patronales, etc⁴²⁷. Ya hemos citado antes los casos de la cofradía de San Martín de Durango para la fiesta del Corpus así como el de la cofradía de San Pedro para su fiesta homónima y la de San Antolín en Lequeitio. Esta situación, que con la llegada de la Ilustración cada vez será más cuestionada (más por razones de control social que por los excesos de comida y bebida a los que suelen referirse los

⁴²⁵ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 068, 7-IX-1644, p. 105.

⁴²⁶ Pedía velas para las procesiones sin derecho o se negaba a participar en las procesiones y actos religiosos a los que estaba obligado a ir. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 074, 23-V-1650.

⁴²⁷ No existe ningún trabajo unificador que estudie la labor de las cofradías del Antiguo Régimen en Vizcaya. Centrado sobre todo en las cofradías guipuzcoanas, tenemos el ya clásico de GARMENDIA LARRAÑAGA, J., *Gremios, oficios y cofradías en el País Vasco*, San Sebastián, Caja de Ahorros provincial de Guipúzcoa, 1979. Existen también trabajos que se centran en la labor de una determinada cofradía como pueda ser el ya citado de MATEO PÉREZ, A., “El marco socio-profesional. La cofradía de San José”, ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. [dir. y coord.], *Erretaulak...*, vol. I, pp. 92-115 (sobre la cofradía de San José que solía recoger en su seno a los escultores, pintores y arquitectos), o el de ERKOREKA GERVASIO, J. I., *Análisis histórico-institucional de las cofradías de mareantes del País Vasco*, Vitoria-Gasteiz, Servicio de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1991, sobre las cofradías marineras. A este respecto decir que este tipo de cofradías han sido verdaderamente las más privilegiadas en el ámbito de los estudios locales como lo demuestra, por ejemplo, el estudio premiado con el accésit del premio de Investigación Histórica de Portugaleta del ya citado ERKOREKA GERVASIO, J. I., *Estudio histórico de la Cofradía de Mareantes de Portugaleta: orígenes, organización y funciones*, Portugaleta, Ayuntamiento, 1993.

ilustrados), se hereda de la baja Edad Media, cuando los gremios registran su mayor poder económico, ya que, a medida que los problemas económicos crezcan para gremios y cofradías, su patrocinio irá desapareciendo en beneficio de las autoridades públicas que se harán con el control absoluto de las festividades barrocas.

En Bilbao tenemos a la Cofradía del Santísimo Sacramento preparando todos los años la festividad del Corpus, lo cual es similar a decir que era el ayuntamiento quien se encargaba de la organización de la fiesta: el ayuntamiento se encargaba, de forma anual, de elegir a los dos mayordomos de la cofradía; le daban todo el dinero necesario para contratar comedias (que muchas veces eran buscadas por los propios regidores), danzas, etc., dando la cara ante el rey para solicitar aumentos del presupuesto previsto para gastos... entre otras cosas. La cofradía, por supuesto de patronazgo municipal, aportaba todo lo recogido en las limosnas del año, junto a las que recogían los “bordoneros”⁴²⁸, para poder afrontar unos gastos que excedían con mucho el presupuesto de cualquier cofradía bilbaína.

Pese a todo lo expuesto, el poder de algunas cofradías seguirá siendo muy grande (evocar de nuevo a Lequeitio y su cofradía de San Pedro) y ni siquiera el ayuntamiento de Bilbao dejará de notar su influencia (recordemos la casi omnipotencia económica de la cofradía laica de San Gregorio Nacianceno, fundada en 1621 para proteger los intereses de los propietarios bilbaínos), ni aún en el plano procesional como lo demuestra la obligación que se impuso a los regidores “decanos” y segundo alcalde del año vencido para llevar el guión de la cofradía de Santiago siempre que saliese acompañando al palio del Santísimo Sacramento⁴²⁹. Esto es debido a que la cofradía de Santiago era la propia del consistorio, patrono de la catedral, siendo la primera que salía en las procesiones⁴³⁰. Tras ella desfilaban todas las demás siguiendo el orden de fundación de las mismas... al menos en teoría.

Todas las cofradías, ya fueran gremiales o simplemente religiosas, salían a desfilar con las insignias de las mismas y su santo patrón. Las cofradías de la villa tuvieron numerosos conflictos entre ellas ya que, de continuo, intentaban arrebatarse los lugares preeminentes en las procesiones. Los mayores problemas surgieron a partir de 1650, con la recuperación económica de la villa: en 1669 la cofradía de Santos Juanes (fundada en la iglesia de su nombre) se enzarza con la de San Antonio de Padua, creada

⁴²⁸ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 045, 27-III-1621, p. 31.

⁴²⁹ Hay varios decretos al respecto pues, en principio, no se respetó mucho la normativa. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 081, 10-IX-1657, p. 129; 087, 10-IX-1663, pp. 162v.-163; etc.

⁴³⁰ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 078, 23-II-1654, pp. 40v.-41.

por los sastres de la villa el año anterior, pues les ha arrebatado su lugar en las procesiones, detrás de la cofradía de la iglesia de San Antón⁴³¹. No es este el único conflicto que genera la creación de la nueva cofradía ya que, el mismo año, la cofradía de San Crispín y Crispiniano, fundada en San Nicolás “ha mas de ducientos años”, se queja de que los de San Antonio de Padua les han arrebatado su puesto en la procesión de la Inmaculada ante el pendón de San Nicolás⁴³². Este suceso sirve al ayuntamiento para recordar a las cofradías que lo que las da su preeminencia es su antigüedad (excepto a las de los conventos privados que están subordinadas a las parroquiales) lo que relega a las más modernas a ir delante en la procesión, reservándose los últimos puestos, que la cierran, a las cofradías más antiguas.

En 1671 las cofradías de La Piedad y la Misericordia entran también en disputa por la posición de sus respectivos pendones en las procesiones, disputa que en principio debía resolverse a favor de la Misericordia que llega a exhibir un libro de cuentas de 1302, pero acaba en tablas pues el ayuntamiento decide que ambos deben gozar de la misma posición de privilegio en años alternos⁴³³.

Aunque también hubo problemas con cofradías en otras villas vizcaínas por el Corpus (sobre todo por la falta de dinero para poder abordar los gastos festivos)⁴³⁴, las disputas sobre preeminencias en las procesiones surgen fundamentalmente en Bilbao donde el poder de las mismas fue puesto a prueba de forma sistemática por el ayuntamiento: el caso más significativo y que recogen periódicamente los libros de actas se da con la cofradía de propietarios de la tierra, la de San Gregorio Nacianceno, con la que chocaba de continuo el consistorio a raíz del precio de los vinos. Las procesiones se convirtieron en una especie de “tour de force” en el que los diversos gremios de sastres, zapateros, cereros, cintureros, cordoneros, cordeleros, zurradores, sombrereros, plateros, escultores, entalladores, caldereros, tundidores, médicos, cirujanos, barberos, boticarios, sayeras, etc.⁴³⁵, aprovechaban la festividad de su santo

⁴³¹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 093, 3-VII-1669, pp. 83-85.

⁴³² *Ibid.*, 15-XI-1669, pp. 160-162.

⁴³³ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 095, 12-III-1671, p. 71.

⁴³⁴ Hemos citado varias veces los problemas que tuvo la cofradía de San Martín, en Durango, para afrontar los gastos del Corpus, problemas que tuvieron muchas otras como, por ejemplo, la de Nuestro Señor de Lequeitio, encargada del pago al tamborilero contratado para las fiestas del Corpus y su octava. A.H.M.L. Libros de actas, nº.50, 15-IX-1703, p. 155.

⁴³⁵ Todos los años, se elegían examinadores (que se encargaban de controlar la actividad de los gremios, los precios de los productos, su calidad, etc.) para los diversos oficios de la villa, encontrando estos numerados de forma sistemática en las primeras páginas de los libros de actas. Como algo curioso (pues había examinadores de oficios que, por el escaso número de artesanos en la villa, eran elegidos para varios años) damos esta cita que da cuenta de varios oficios que hoy en día no se suelen asociar con la

patrón (lo más normal en Bilbao y, en general, en todo el Señorío, era que varios oficios estuviesen representados en una misma cofradía, aunque hay varias excepciones ya en la propia Bilbao como las de San Nicolás o San Crispín y Crispiniano, la primera de marineros y la segunda de zapateros) para hacer ostentación de un poder que fueron perdiendo a lo largo de estos siglos. Esta situación, que es similar a la del resto de Europa, hace que los momentos procesionales (sobre todos aquellos que, como el Corpus Christi, son manifestación simbólica de los individuos que la conforman) sean aprovechados en todas sus posibilidades de demostración de fuerza y exhibición de una calidad social que, en realidad, pertenecían ya al pasado pues la nueva clase en auge será la de los comerciantes y mercaderes que aspiran al control económico y social de la villa.

La procesión, tras las cofradías, acabaría con el acompañamiento de las danzas y de los *vecinos* que irían con sus propias velas, como lo demuestra la cita de Portugalete de 1622. Aunque la cita de Portugalete es temprana también en Ondárroa, y en una fecha tan tardía como 1761, el ayuntamiento tendrá que estipular de forma clara quien recibe velas en las procesiones:

“E igualmente porque en el modo de repartir velas para las procesiones de Minerba y octaba del Corpus a muchachos y ombres, confusamente, se experimentta poca dezentia y mucha bulla, y aun hurtto de cavos de velas; en adelante el maiordomo de la Cofradía del Santísimo haga seis hachas blancas y algunas velas de lo mismo, estas para los sacerdotes y sres. justicia y reximiento, y las achas para hombres que quieren asistir a la procesion”⁴³⁶.

Como vemos, nada se dejaba al azar y hasta los mismos vecinos eran situados de forma precisa dentro de la estructura procesional, siendo gobernados por el mayordomo de una de las cofradías municipales para que no se desmandasen y gastaran la cera que les correspondía, poniendo así en relevancia la jerarquía de sus organizadores.

Estos repetidos intentos de controlar en todos sus aspectos el devenir de la procesión del Corpus (en realidad, de todo tipo de procesiones) chocaba con una realidad cotidiana, tensa en muchas ocasiones, que buscaba también su reflejo en el espacio procesional: de aquí las disputas entre las cofradías que veían menguar su poder e influencia; las ordenanzas y decretos que intentaban reglamentar de forma exhaustiva

villa del Ibaizábal: examínense “todos los que guarnecen espadas y dagas y pabonadores doradores y los que hacen baynas”. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 056, 28-I-1632.

⁴³⁶ A.F.B. Ondárroa, 4B L.002, 22-II-1761, p. 291v.

el orden de la procesión para evitar que los vecinos, poderosos o humildes, pudiesen arrebatarse a los regidores unos espacios privilegiados que simbolizaban su categoría social; las quejas y pleitos de los clérigos que veían como se cuestionaban los espacios procesionales “inviolables” de la Iglesia para satisfacer el poder de los consistorios teniendo este hecho, en muchos casos, orígenes económicos y sociales previos; etc.

El siglo XVII, atravesado de una profunda crisis en todos los campos y acompañado de sucesivos estallidos de violencia (como, por ejemplo, el Estanco de la Sal en Vizcaya), fue un campo continuo de batalla, también en el ámbito procesional. El siglo XVIII, por el contrario, asistió a la normalización de todo el ritual establecido por ordenanzas y decretos en el siglo anterior⁴³⁷. Este hecho se produjo tanto por la progresiva pérdida del poder de las villas, como por la “fossilización” de las reglas y tradiciones heredadas del periodo precedente. Esta inmovilidad, que se produce de forma básica en todo el reino, tan solo tiene una excepción en el Señorío: la aparición de las compañías armadas que acompañaron las proclamaciones reales y la procesión del Corpus y que simbolizaron el poder de la villa frente a la creciente influencia de las instituciones centralistas del Señorío y la Diputación.

Las *compañías armadas* son el último intento de los consistorios de dejar patente tanto su poder bélico como su poder político. Debido a esto, como ya comentamos, Bilbao acabó enfrentándose a la Diputación en la última década del siglo XVIII, en un pleito que terminó perdiendo la población pues la coyuntura política del momento giraba en contra de las villas vizcaínas, cuya fuerza ya era exigua en este siglo a excepción, sin duda, de Bilbao. Además, para que la presencia de estas compañías de vecinos resaltase de forma clara, el ayuntamiento de Bilbao tuvo la “osadía” en 1790 de hacerlas desfilar acompañando los santos de las parroquias y el palio con los regidores, cerrando la parte de la procesión donde marchaban todas las autoridades municipales.

No fue la villa del Ibaizábal, sin embargo, la única que dispuso de este tipo de compañías festivas armadas formadas por los propios vecinos de la localidad, participantes de los alardes anuales: los encontramos también (siempre en el siglo

⁴³⁷ Incluso en una fecha tan tardía como 1829 podemos asistir a una pervivencia barroca en la procesión del Viernes Santo lequeitiarra, como es la presencia de los cuatro elementos de la vida (agua, fuego, tierra y aire) representados gracias a cuatro portaestandartes con banderas negras, cuya aparición simboliza el sometimiento de la vida ante la muerte de Cristo. *YNSTRUCCION para gobierno de los sres. del ayto. de esta M.N. Villa de Lekeitio [...] Año 1829. A.H.M.L. Antiguo registro 40.*

XVIII) en Durango, en la festividad de nuestra Señora del Rosario⁴³⁸ o en Lequeitio, con motivo de la proclamación de Carlos IV como rey de España y señor de Vizcaya⁴³⁹. Ya hemos hablado en otro capítulo de cómo las villas recogieron el espíritu de las Hermandades medievales y tenían a gala hacer ostentación de su poder militar, siempre puesto al servicio de su Señor, un poder que recaía por igual en todos los vecinos hidalgos y que hacía referencia al status jurídico igualitario del Señorío así como al propio Fuero. Una ostentación que pertenecía a todos los vecinos de la villa. El origen de estas compañías dentro de las celebraciones y procesiones, sin embargo, estaría en las revistas de armas que las villas realizaban los días festivos como vemos en la villa de Elorrio donde ya en 1634 el corregidor de Vizcaya hace un llamamiento al consistorio para que se realicen alardes “y tragays que la gente se execute, haga escuadrones y escaramuças los dias de fiesta y todo se disponga como si cada dia ubiessemos de ser acometidos”⁴⁴⁰. Que fueron parte de los momentos festivos más álgidos queda demostrado también desde principios del XVII cuando encontramos en 1621 cien arcabuceros “que en forma de milicia han de estar” formando parte de la proclamación de Felipe IV en la villa de Durango, desfilando en la procesión y disparando dos o tres cargas tras la elevación del pendón real⁴⁴¹.

Esto demuestra de manera fehaciente que la formación de las compañías de soldados de las villas del siglo XVIII tiene su origen en estos “escuadrones” de vecinos que se formaban con motivo de los alardes defensivos y que, como muestra del poder de la villa, fueron fomentados y regulados de forma escrupulosa por las autoridades municipales del setecientos.

Pese a sus precedentes, estas compañías fueron rigurosamente reguladas a lo largo del siglo XVIII y, aunque nominalmente nunca pertenezcan a las milicias

⁴³⁸ Por los beneficios concedidos por Nuestra Señora del Rosario “... para festejar y solemnizar su día con las demostraciones posibles ordenaron y decretaron que en el de este año y en los siguientes perpetuamente acudan a la procesión que en cada uno celebra esta villa en el primer domingo de octubre asta cien hombres con escopetas o fusiles para hazer la descarga en ella y guarden estos el orden y metodo que se les diere por los señores del regimiento y a los que así asistieren se les de la municion y un refresco”. A.H.M.D. Libros de actas, 12, 29-IX-1740, p. 39v.

⁴³⁹ “... y para que se haga con mayor solemnidad y festejo [...] el dia señalado que es el miércoles diez y seis de los corrientes y hora de las nueve de sus mañana se cante en el altar maior de la matriz con toda solemnidad una salbe, poniendo la misma luminaria que en la vispera de la Asuncion [...], asistiendo a dicha salbe el regimiento con su vandra...”. A.H.M.L Libros de actas, nº. 51, 2-II-1789, p. 63v.

⁴⁴⁰ A.F.B. Elorrio, manual de autos del ayuntamiento, C. 6 L. 75, 26-II-1634, p. 30.

⁴⁴¹ A.H.M.D. Libros de actas, 7, 17-V-1621, pp. 142v-143v. En Durango, de hecho, se encuentran citadas estas “mangas” de infantes arcabuceros en otras ocasiones festivas como sucede en 1628 con motivo de la visita del Inquisidor General. A.H.M.D. Libros de actas, 7, 1 a 5-IV-1628, p. 426.

provinciales del Reino, su papel es similar al ejército de reserva de la corona de Castilla⁴⁴². Su composición estaba determinada por la acción del corregidor que dictaminaba su formación por convocatoria real y se integraban por los candidatos propuestos por las villas que, además de ser aptos para el servicio militar, debían de disponer de tiempo para la instrucción. El mando de estas compañías, como ya se señaló en su momento, estaba bajo el caudillaje de representantes del poder local mientras que los altos oficiales, como el capitán de las compañías, eran oficiales en activo a los que se daba ese destino. En el XVII vizcaíno, sin embargo, la elección de los oficiales recaía en el ayuntamiento, tradición que el Señorío intentó extinguir con denuedo⁴⁴³. La reunión obligada cada tres meses para la instrucción daba cohesión a unas compañías que, al menos en Vizcaya, expresaban más la fortaleza del poder local que el poder de la corona a la que se suponían que salvaguardaban.

La aparición de estos elementos militares en las procesiones vizcaínas, por otra parte, está directamente relacionada con las personas reales a las que se intentaba honrar con este despliegue de fuerza villana: otra referencia sobre este hecho la encontramos en Valmaseda donde, en 1707, en medio de un clima de guerra que forzó la formación de las compañías de la villa, se celebró el preñado de la reina a la espera de un futuro heredero de la corona⁴⁴⁴. Para celebrar tal acontecimiento y hacer demostración de la lealtad vizcaína a la nueva monarquía en apuros, las tres compañías de las que disponía Valmaseda desfilaron en la procesión haciendo “salvas y otras demostraciones”. No fue esta la única función en la que salieron sino que, cuatro meses después, repitieron desfile con motivo de la victoria de Almansa⁴⁴⁵.

De forma general, su inclusión en las procesiones hispanas se remonta de nuevo a los funerales reales donde los representantes más ilustres de la corte, rodeando al regio difunto eran, a su vez, rodeados por la guardia real, reflejando de esa forma el poder militar de la monarquía allí representada, pero en Vizcaya el sentido que se les dará, como vemos, es distinto, representando siempre la fuerza de las villas. A medida que este poder decrezca, hecho incentivado por la propia monarquía a la que defendían, las compañías desaparecerán. Las primeras décadas del siglo XVIII fueron el momento más álgido de su participación festiva puesto que la nueva dinastía necesitaba de apoyos que

⁴⁴² TERRÓN PONCE, J.L., *Ejército y política...*, op. cit., p. 122.

⁴⁴³ A.H.M.D. Libros de actas, 7, 1624.

⁴⁴⁴ A.H.M.V. Libros de actas, nº. 32, 28-II-1707, p. 11v.-112.

⁴⁴⁵ A.H.M.V. Libros de actas, nº. 32, 16-VI-1707, p. 117.

las autoridades municipales vizcaínas plasmaron de forma real (aportación de soldados y dinero) y visual-festiva gracias al desfile de sus tropas.

La gran participación de estas compañías en una procesión generada por algún tipo de celebración relacionada con la casa real, llega en 1703, cuando el Gobierno Universal del Señorío elige Bilbao para celebrar el veinte cumpleaños de Felipe V, en plena guerra de Sucesión, como muestra de lealtad al recién coronado monarca. El día del cumpleaños del monarca, el 19 de diciembre, cuatrocientos hombres distribuidos en cuatro compañías, cada una con su bandera, armados de “espontones” (una especie de lanza de infantería) y bajo el mando de un brigadier general del “Tercio Primitivo de la dotación de Flandes” fueron de la plaza vieja hasta la plazuela de Santiago donde esperaron la llegada de la procesión de las autoridades civiles, uniéndose en ese punto y abatiendo las banderas ante los representantes del Señorío y del monarca⁴⁴⁶. La presencia militar en esta festividad es apabullante como lo demuestra la importancia que tuvieron las salvas de las baterías costeras así como la propia presencia de oficiales de carrera y alta graduación en los diversos momentos de la celebración. La asistencia de estas compañías al resto de las festividades bilbaínas, sin embargo, será mucho más moderada (en el Corpus de 1790 solo salieron 20 soldados) ya que era la villa en particular, sin estar apoyada por el Señorío, la que decidía sacar en procesión a sus soldados con lo cual estos siempre se posicionarán de una forma lateral, acompañando a los componentes de la procesión de forma paralela, formando calle a su paso y sin interferir nunca en el tradicional discurrir por el trazado urbano... lo cual no evitará su desaparición cuando la Diputación piense que su aparición disminuye el prestigio de sus propios representantes en esas procesiones.

Con este nuevo elemento, que muestra más los deseos de los ayuntamientos y los vecinos por perpetuar ciertas tradiciones que prestigiaban a la colectividad villana frente al poder central, que el aparente cambio de las estructuras festivas heredadas del pasado, tan solo nos quedaría por hablar de las danzas y el público que asistían a estas procesiones (componentes ambos que serán tratados en capítulos posteriores) con los cuales la visión de la procesión barroca llega a su fin en el Señorío.

Por otra parte, llegado este momento, debemos aclarar el que no hallamos empleado la palabra “evolución” en el análisis hasta ahora visto pues no era apropiada

⁴⁴⁶ *RELACIÓN de la festiva pompa...*, op. cit.

para hablar del discurrir de la procesión barroca a lo largo de estos siglos en que su estructura no sufrió ningún tipo de cambio trascendental: la disposición de la clerecía, las autoridades (con el uso de insignias y palio) y el acompañamiento de conventos y cofradías ya estaba perfectamente resuelto a comienzos del XVII y permaneció de forma inalterable hasta comienzos del XIX no solo en el Señorío sino en toda la corona española. Resulta inapropiado entonces hablar de evolución en una estructura festiva que, debido a su adecuación social y política a los intereses de la clase gobernante en todo el territorio peninsular, no fue alterada espacial y jerárquicamente en lo más mínimo a lo largo de todo el periodo ya que reafirmaba tanto la autoridad religiosa (que estaba en la base de todas las celebraciones) como los poderes laicos que la sustentaban. El añadido de otros elementos como pudieran ser las compañías militares del XVIII no varió en nada la distribución básica de la procesión reforzando, en todo caso, la actuación de uno de sus elementos principales en Vizcaya: las autoridades de las villas.

De esta forma, la procesión se convertía en un instrumento de propaganda incuestionable que potenciaba a través de la visión la ilusión de asistir al perfecto desfile de la sociedad del momento, realizado en el orden adecuado y de forma decorosa, halagando a los sentidos y convenciendo a través de ellos a los espectadores de estar ante la mejor versión que existía de la representación de su propia sociedad. La simbiosis entre poder laico y poder religioso que requería esta creación tan solo pudo conseguirse en el periodo barroco pues, cuando los poderes laicos busquen nuevos medios de influencia social, alumbrados por la racionalidad ilustrada que renegó del oropel barroco, las procesiones se convertirán en el dominio irrefutable de lo religioso perdiendo su trascendencia social y visual.

5.2. El arte efímero: elementos perecederos, semiestables y perdurables

La fiesta barroca, como hemos repetido ya tantas veces, aprovechó todos los recursos a su alcance para proyectar una visión de la sociedad que la generaba poco acorde con la crisis real en que estaba inmersa. Para lograr esa ambición propagandística se sirvió tanto de los recursos existentes y fijos, es decir, de ese escenario permanente del que ya hemos hablado, como de elementos perecederos que solo encontraban su razón de ser en el seno de la fiesta y que, una vez acabada esta, o eran relegados a un cajón a la espera del próximo acontecimiento de esas características

o, simplemente, eran destruidos u olvidados. Estos son los elementos que los estudiosos han dado en llamar “efímeros” como derivación del término “arquitectura efímera”.

El término “arquitectura efímera” fue acuñado en Francia de la mano de Yves Bottineau⁴⁴⁷ y ha sido aceptado de forma generalizada por todos los investigadores para denominar las “máquinas” o grandes construcciones conmemorativas que desaparecían al acabar la celebración que las generaba. Al ser un término de amplia difusión, su uso se ha extendido más allá del ámbito de la arquitectura y el término “efímero” ha sido aceptado para denominar todo el tipo de decoración artificial y expresión artística que se disponían en las festividades de la época barroca y que duraban lo que duraba la fiesta⁴⁴⁸. Incluso en nuestros días la expresión “arte efímero” se utiliza para denominar las expresiones artísticas que sirven para un determinado evento y espacio y que desaparecen al cesar ese evento o desaparecer ese espacio⁴⁴⁹.

En lo que a nuestro estudio se refiere, ambas palabras deberían aplicarse en puridad a las construcciones y obras levantadas en las fiestas de carácter extraordinario surgidas en Vizcaya durante los siglos XVII y XVIII, ya que el uso de la palabra “efímero” en nuestro trabajo se refiere a algo más que ese “arte de un día” que es la traducción literal de este término⁴⁵⁰. Hay restos del arte festivo de la época que han llegado hasta nosotros pero que, por su misma “persistencia” en el tiempo, nunca han recibido el título de “efímeros” aunque si estaban realizados en los mismos materiales fungibles (maderas, telas y pinturas) que solían emplearse en las obras efímeras: nos referimos a los pasos de Semana Santa y a los monumentos pascuales, aunque, de estos últimos, en las villas vizcaínas no haya perdurado ningún resto material.

Concebidas para durar un largo periodo (sobre todo los pasos), hay varias razones para incluir estas obras en nuestro estudio: en primer lugar, estas piezas estaban realizadas para determinadas celebraciones (los días de Semana Santa) aunque, a diferencia de estas, subsistían a las fiestas que las generaban para ser “reutilizadas” en el

⁴⁴⁷ Véase el capítulo 1.2: El despegue de la investigación en su vertiente artística: Los orígenes....p. 26.

⁴⁴⁸ El término de Bottineau fue aplicado también en España, de forma general y temprana, a todo arte creado por y para la fiesta como lo vemos en el coloquio realizado en ciudad de México *El ARTE efímero en el Mundo Hispánico: V Coloquio del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México: Morelia, octubre de 1978*, Universidad Autónoma de México, 1983.

⁴⁴⁹ Baste como ejemplo el curso de doctorado impartido por el departamento de Historia del Arte y de la Música en la Universidad del País Vasco, durante el año 2003: “Intervenciones artísticas efímeras en el espacio público: eventos, acciones sonoras y arte participativo”.

⁴⁵⁰ “Efímero” es de etimología griega, “ephémeros”, palabra formada por dos vocablos “epí” que significa “sobre” y “heméra” que significa “día”. Suele relacionarse con la botánica, con las flores y plantas que solo viven un día, lo que nos lleva a recordar que el elemento floral es también otro componente efímero de la fiesta.

mismo tipo de festividades durante varios años consecutivos. Se da también el hecho de que los diversos componentes de estas obras, ya fuesen elaboradas o no para perdurar, eran empleados posteriormente para otro tipo de usos como ser piezas de altar e incluso siendo origen de retablos (sobre todo en el caso de las figuras de los pasos)⁴⁵¹ o como parte de otras construcciones efímeras como lo demuestran los monumentos pascuales de la actual catedral de Santiago de Bilbao, empleados como túmulos para exequias reales, con los retoques necesarios, durante la segunda mitad del siglo XVII y parte del XVIII⁴⁵². Esto mismo sucedía con multitud de elementos como los tapices, colgaduras, joyas, trajes, etc., y que encontraban también otros usos al acabar la fiesta. Pero, lo que determina en verdad la calificación de “efímeros” de estos componentes, era que con su desaparición el escenario de la fiesta desaparece también, que con su ausencia la fiesta en sí carecía de sentido. Son efímeros en tanto que son la imagen de la fiesta.

Desde luego, tenemos que reconocer que estos elementos no pueden ser calificados de “efímeros” en el sentido estricto de la palabra pero ellos creaban ese escenario efímero que desaparecía tras la fiesta ya que, recordémoslo una vez más, lo que define a la fiesta barroca es la concepción de escenario, de creación de un ambiente teatral que, por su propia definición, es algo efímero, transitorio. Es como parte de ese escenario que cada elemento adquiere su condición de efímero en la fiesta y bajo esa condición pasan a formar parte de ese “arte efímero festivo” que hoy en día se estudia (o se debería estudiar), arte que, como tantas veces hemos dicho, transmuta los elementos cotidianos para darles otro sentido pues el carácter efímero de estas piezas solo encuentra su razón de ser en el contexto festivo. Es decir, todo el arte creado para la fiesta puede ser calificado de “efímero” si lo que pretendemos es demostrar que todas estas creaciones encontraban su plena justificación en el hecho festivo que las generaba, hecho que, pese a repetirse en algunas celebraciones de manera cíclica a lo largo del calendario religioso, era, en si mismo, efímero.

⁴⁵¹ Un ejemplo sería el retablo de pasos sobre la figura de Cristo de la localidad riojana de Foncea, perteneciente a la diócesis de Calahorra-La Calzada como el señorío vizcaíno. VÉLEZ CHAURRI, J. J.; ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., “Un escenario sacro...”, op. cit, pp. 918-922.

⁴⁵² “En otras ocasiones de funciones de onrras de personas rreales havia servido de ttumulo el maderamen del monumento que se ponía los días del Juebes Santo en las yglesia parrochial de esta villa y que, mediante lo continuado no sería tan desente y conbendria hazer tumulo nuevo”. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 113, 12-III-1689, p. 54v. “Lo primero sabado lunes y martes que handubieron Juan de Burgoa entallador con sus oficiales a componer el tumulo en medio del crucero de la Iglesia del Sr. Santiago sirviéndose para ello de la planta principal del monumento y su escalera...”. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 120, 11-VII-1696, pp. 95-100.

Hay una interpretación que refleja esta característica “más que efímera” de los objetos cotidianos o que, más bien, revela en todo el arte festivo barroco la particularidad de lo cambiante y lo permanente y que justifica también el estudio de estas piezas desde un punto de vista simplemente artístico, sin que deba aplicárseles únicamente el apelativo de “efímeras”. Esta interpretación, con unas conclusiones bastante alejadas de las nuestras, es la aportada por Cruz de Amenábar en su monumental estudio sobre la fiesta barroca en Chile. Dice esta autora que es un error interpretar el arte festivo de estos siglos como “arte efímero” ya que

“Dicha derivación deviene [...] en un equívoco conceptual: el arte, si es tal, no es efímero; es trascendente. A su vez, esta terminología corresponde a la idea de la futilidad de la fiesta que, de acuerdo a este planteamiento, surgía y moría en unas horas, en unos días, sin dejar huellas, como un paradigma de esa fugacidad a la que se ha hecho devanar la vida y tronchar los placeres del hombre barroco”⁴⁵³.

La investigadora viene a explicarnos que esta interpretación confunde fugacidad con inmanencia, lo cual resta trascendencia a este tipo de arte que, como todo el arte del momento, buscaba, muy al contrario, una relación permanente entre lo absoluto y lo relativo, lo estable y lo variable: “El Ser mostraba su apariencia en un objeto cotidiano y éste ocultaba lo absoluto en su cotidianidad. El cambio se revelaba en su relación con la permanencia y esta se escondía en la transitoriedad”. Todo ello implicaría que el arte festivo era, por lo tanto, un arte móvil, cambiante, pero no perecedero puesto que se apropiaba de los objetos cotidianos transformándolos en arte para luego retornarlos a su estado original, creando sus obras específicas y respondiendo a las mismas claves del arte de su época con lo cual dejaba tras de sí una huella permanente.

Debemos estar de acuerdo con esta autora en que también el arte festivo aspiraba a la permanencia pues para ello se transmitía a propios y extraños la grandeza de las obras y decoraciones realizadas a través de las relaciones y grabados que recreaban su gloria; afán de permanencia al que se sumaban las piezas que, debido a la regularidad de las fiestas en las que se prodigaban, tenían una mayor duración temporal y servían para procurar mayor trascendencia y decoro a las festividades realizadas. No debiéramos olvidar tampoco que cuando juzgamos el arte festivo de estos siglos no podemos interpretarlo siguiendo el esquema rígido de la historia del arte que divide éste en parcelas bien definidas como la pintura, la escultura o la arquitectura, pues nos

⁴⁵³ CRUZ DE AMENÁBAR, I., *La fiesta...*, op. cit., p. 72.

enfrentamos a una creación artística en la que todo es arte, desde la procesión rigurosa que visualiza las jerarquías sociales a través de pendones, insignias, trajes, gestos, etc., al t́mulo que se levanta en las catedrales uniendo en su composición arquitectura, escultura, pintura, poesía, emblemática, etc. Es el concepto unitario de las artes que en ningún sitio encuentra mejor reflejo que en el Barroco a través del concepto del “bell’composto”, en palabras del propio Bernini “mirabile composto”, que define no solo a la fiesta barroca sino a toda la cultura del momento:

“En una cultura todavía relativamente integral como la barroca (última estación de una civilización tradicional en su declive) la fiesta es el momento privilegiado [...] en el cual la sociedad entera se une en su globalidad jerárquicamente articulada y con todos los medios expresivos de los que dispone”⁴⁵⁴.

Por tanto, cuando hablamos en nuestra investigación de “arquitectura efímera” o de “arte efímero”, debe quedar claro que nos referimos a la visualización y comprensión de una creación compleja, a su duración concreta en un espacio y tiempo sin que lleguemos a profundizar en la trascendencia ideológica o histórica posterior que la definición de Cruz de Amenábar piensa que se le arrebató y que, por otra parte, es evidente que posee.

Dejando claro, por tanto, que nuestra visión de lo “efímero” rebasa ampliamente lo que el propio término delimita y nos permite tanto adentrarnos en el estudio del mundo creativo de la fiesta como abordar el apartado del marco permanente sin que ninguna de las dos labores sea ajena al objeto de esta tesis, debemos obligarnos a reflejar el marco artístico de la fiesta desde todos los puntos de vista posibles ateniéndonos a la idea de que la fiesta es el escenario de la sociedad barroca, el lugar privilegiado para desplegar sus nociones de maravilla, culto y arte.

Partiendo de este principio de la transformación festiva, en este apartado nos vamos a circunscribir a las creaciones artísticas de la fiesta, a las que requerían el concurso de pintores, escultores y arquitectos, y formaban el componente más puramente “artístico” de la fiesta. Para respetar en lo posible las formas tradicionales de estudio realizadas hasta el momento, toda la decoración llevada a cabo con trajes, joyas, colgaduras, etc., ha sido incluida, junto al estudio de las comidas y la música, en el siguiente apartado de esta sección que estará dedicado al halago de los sentidos en la fiesta y que se ha titulado por este motivo “El reino de los sentidos”. Aquí nos

⁴⁵⁴ Traducción propia del original en italiano. FAGIOLO DELL’ARCO, M.; CARANDINI, S., *L’effimero barocco*, op. cit., vol. I., p. 23.

dedicaremos al análisis de las obras que fueron creadas por los artistas para ser parte del escenario festivo: los Pasos de Semana Santa y las figuras procesionales que, por su propia concepción, denominamos elementos perdurables; los monumentos pascuales que, por su carácter anual y movable, hemos calificado de semiestables y otro tipo de construcciones que podrían considerarse como verdaderamente perecederas como los túmulos, carros, altares, arcos y tablados. La lista de las construcciones efímeras es muchísimo más amplia (pabellones, galeras de estatuas, máscaras para fuentes, fachadas, arcos triunfales, monumentos conmemorativos, pirámides, obeliscos, etc.) pero en Vizcaya no hallaremos más modelos que los antes citados debido al ajustado dinero aportado por las arcas municipales, el deseo de corrección moral y la lejanía de los modelos cortesanos o andaluces debido a la influencia del entorno castellano.

Para poder hacer una valoración de los mismos vamos a tener que centrarnos en los restos documentales (excepción hecha de los pasos de Semana Santa, creaciones de las cuales, afortunadamente, aún queda un buen número en Vizcaya), en las escasas trazas que quedan (de hecho nosotros solo hemos podido encontrar, en el ámbito del patronazgo civil, el modelo en acuarela realizado por Paret para la iglesia de Santiago de Bilbao) y, sobre todo, en las diseminadas descripciones y en los datos aportados en los libros de cuentas sobre los materiales empleados y los artistas contratados. En este apartado, como en otros muchos, tenemos que enfrentarnos de nuevo a la falta de interés de unas autoridades que, pese a pagar eventos memorables, pocas veces se dignaron registrarlos por la falta de recursos económicos de los ayuntamientos y, sobre todo, una austeridad moral que les impedía valorar las fiestas en general, algunas con un fuerte contenido laico y popular, como algo que mereciese ser recogido para la posteridad.

5.2.1. Lo perdurable: pasos de Semana Santa y figuras procesionales

Desde el punto de vista antes tratado, podemos darnos el lujo de considerar “efímeros” todos los componentes de la fiesta puesto que todos tienen su significación específica en el momento celebrativo, significación que pierden cuando éste concluye. Pero, a su vez, todos aquellos que perduran, bien sean joyas, trajes, edificios, tapices, cuadros, monumentos pascuales, pasos, etc., y aquellos que desaparecen pero logran ser recordados gracias a las relaciones y grabados, alcanzan, sino la condición de permanentes, si la de trascendentes, pues su importancia se dilata a lo largo del tiempo. Es en relación a este aspecto, el de la trascendencia del hecho festivo y la recreación de

los espacios de la celebración, que pueden ser estudiados también elementos como los conjuntos escultóricos de Semana Santa y los monumentos de Jueves Santo.

En cuanto a los pasos de Semana Santa, no es nuestra intención hacer un estudio de las obras de esta época pues éste es un trabajo que excede nuestras intenciones ya que, como sucedía con los espacios civiles y religiosos, solo nos interesan en relación a la creación del fondo festivo pues, debido a su misma permanencia temporal, estas obras debieran ser objeto de una investigación profunda que aún no se ha llevado a cabo. En el caso de los monumentos pascuales los restos son, en verdad, muy escasos pero en lo que se refiere a los conjuntos escultóricos de la Semana Santa vizcaína, lo que aún perdura bien merece estudios rigurosos, amplios y detallados cuya única muestra se reduce, hasta el momento, a la monografía de Julen Zorrozuza publicada en 2001 que da una relación minuciosa de las piezas que aún perduran en Vizcaya, pero analizando tan solo las más curiosas o sobresalientes en el aspecto artístico⁴⁵⁵. En nuestra investigación reuiremos este tipo de estudios y tan solo proporcionaremos algunas indicaciones que nos sirvan para ver que tipo de obras eran las elegidas por cofradías y ayuntamientos para desfilar en las procesiones.

Las cofradías que se encargaban de organizar las fiestas de Semana Santa eran las llamadas cofradías penitenciales dentro de las cuales sobresalía por sus propios méritos la de la Vera Cruz⁴⁵⁶, que además se encargaba de organizar las fiestas de la Invencción de la Cruz de mayo y septiembre, siendo la que también se encargaba de encargar y comprar los pasos aunque, como sucedió más de una vez en Bilbao o Portugalete⁴⁵⁷, a veces era el ayuntamiento quien finalmente hacía los pagos de estas

⁴⁵⁵ ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *Aste santuko pauso eta irudiak Bizkaian= Pasos e imágenes de Semana Santa en Bizkaia*. Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 2001.

⁴⁵⁶ Su existencia es un buen indicador de la importancia que tenía o que llegó a alcanzar una villa: la vemos, por supuesto, en Bilbao desde el siglo XVI, hallando, incluso, una segunda cofradía de idéntico nombre (bastante mal conocida), integrada por traperos (teleros) de la villa, que acabó fundiéndose con la de patronazgo municipal enclavada en los Santos Juanes; en Durango, donde llegó a tener una ermita y capilla propia en el arrabal de Kurutxeaga, fuera de la muralla urbana; en Portugalete, donde también acabó haciéndose cargo de la ermita más importante de la localidad, el Santo Cristo de El Portal; en Valmaseda, donde causó problemas con motivo de la procesión de Viernes Santo; en Elorrio donde los cofrades se reunían por el Jueves Santo en la capilla de Santa Ana; en Lequeitio; en Bermeo (la primera fundada en el Señorío en 1554), etc.

⁴⁵⁷ Por poner una par de ejemplos, en 1668 el ayuntamiento de Bilbao dio una ayuda a la cofradía de la Vera Cruz en 1668 para comprar un nuevo paso de la Columna pues el anterior estaba “perdido” (A.F.B. Bilbao, libros de actas, 092, 6-IV-1668, p. 84) y, para poder pagar los gastos generados por el nuevo retablo de la cofradía junto a las andas de los pasos, el consistorio de Portugalete tuvo que tomar parte de

obras: no olvidemos que en varias villas la cofradía de la Vera Cruz era de patronazgo municipal⁴⁵⁸ siendo otras de fundación particular como, por ejemplo, la Vera Cruz de Valmaseda⁴⁵⁹.

Las obras de los pasos, por regla general, se encargaban a talleres de zonas cercanas al Señorío, sobre todo en el siglo XVIII, lugares como Colindres (de donde se trajo el paso del Descendimiento de la Cruz para la cofradía de Portugalete)⁴⁶⁰, perteneciente a la esfera del taller cántabro de Limpías⁴⁶¹, o Burgos (donde fue encargado el paso de la Coronación de Cristo de la Vera Cruz de Bilbao al burgalés Manuel Romero)⁴⁶² aunque, en ocasiones, se llegase a encargarlos a sitios tan lejanos como Madrid (desde allí se trajo el paso del Prendimiento para la cofradía bilbaína)⁴⁶³, lugar que unía a la maravilla de la lejanía la respetabilidad que le otorgaba el ser sede de la corte, lugar de donde emanaban los avances artísticos del reino. Era común que estos artistas, a los que se denominaba “santeros”, perteneciesen al ámbito de la influencia castellana que penetró con fuerza desde la época de Gregorio Fernández el cual recibió encargos para Guipúzcoa y Vitoria desde 1618 hasta 1632, pocos años antes de su muerte⁴⁶⁴.

La influencia de este escultor en territorio vizcaíno se ve en varios campos: en la retabística encontramos que la introducción del retablo clasicista se debe a los trabajos que realizaron Fernández y sus colaboradores en la zona vasca, junto a la labor de diversos arquitectos llegados desde Valladolid y la difusión de estampas sobre el retablo

lo recaudado en 1646 sobre las pipas de vino. A.H.E.V. Portugalete, libro de la Cofradía de la Vera Cruz, A-618, 1646.

⁴⁵⁸ En el caso de Bilbao incluso se llegó, durante algunos años, a nombrar a los mayordomos de la cofradía por el ayuntamiento, como en 1661 (para la cofradía de la Vera Cruz de patronazgo municipal que era la afincada en los Santos Juanes), o como en el intervalo que va de 1730 a 1732 debido a los problemas que hubo con el obispo de Calahorra, José de Espejo, en 1729, cuando obligó a todas las cofradías de Bilbao a formar “reglas y estatutos para su gobierno”. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 151, 4-XI-1729; 152, 23-II-130; etc.

⁴⁵⁹ Con motivo de una disputa sobre las varas del palio de San Severino se nos informa de las cofradías valmasedanas de patronazgo municipal que eran el Santísimo Sacramento, Nuestra señora del Rosario y la del Santo Jesús, sin que se cite a la Vera Cruz. A.H.M.V. Libros de actas, nº. 35, 10-IV-1735, p. 213.

⁴⁶⁰ A.H.E.V. Portugalete, libro de la Cofradía de la Vera Cruz, A-618, 1687.

⁴⁶¹ POLO SÁNCHEZ, J. J., *Escultura romanista y contrarreformista en Cantabria (c.1590-1660)*. Santander, Fundación Marcelo Botín, 1994, pp. 40-41.

⁴⁶² A.F.B. Bilbao, libros de actas, 168, 31-X-1746, p. 101v. J. La atribución de la autoría se encuentra en ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *Aste santuko pauso...*, op. cit., p. 32.

⁴⁶³ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 130, 18-IV-1707, pp. 58-59.

⁴⁶⁴ La bibliografía sobre la obra de Gregorio Fernández es abundante aunque las monografías son mucho menos numerosas de lo que un artista de su valía y trascendencia merece. Destacamos: GREGORIO FERNÁNDEZ: 1576-1636 [catálogo de exposición], [s.l.], Fundación Central Hispano, 1999; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980; *Gregorio Fernández*, Valladolid, El Norte de Castilla, 1996; RIO Y DE LA HOZ, I. del, *Gregorio Fernández y su escuela*, Madrid [etc.], Historia 16, 1992; ANDRÉS ORDAX, S., *Gregorio Fernández en Alava*, Vitoria, Diputación Foral, 1976.

de El Escorial⁴⁶⁵. En el ámbito de los pasos, su magisterio se ve en ciertas piezas que han llegado hasta nuestros días como el *Ecce Homo*, procedente de Igorre y hoy en el Museo Diocesano de Bizkaia, que sigue el modelo creado por el maestro para la ermita de San José de Azkoitia en 1625: busto cortado a la altura del paño de pureza, brazos cruzados y atados sobre el pecho y regueros de sangre desde la corona de espinas, rostro doloroso con boca abierta, ojos de cristal que miran a lo alto, barba partida y largo cabello que cae sobre el hombro derecho⁴⁶⁶.

A principios del siglo XVII, sin embargo, la influencia castellana aún no se había introducido lo suficiente en el territorio histórico y, por ello, localizamos una obra que es encargada a un autor local heredero del periodo anterior y que, por añadidura, es vecino de Bilbao: Francisco de Mendieta. Mendieta realizó en 1615 un paso de Cristo con “cruz y sepulcro”⁴⁶⁷ cuyas características desconocemos y que resulta, cuando menos extraño puesto que a Mendieta siempre se le ha apreciado como pintor siendo, sin embargo, un artista que realizó retablos, pasos, monumentos pascuales (de los que más tarde hablaremos), etc., aunque, en el propio texto que alude al pago del paso, se le llame “pintor”. Esta excepcionalidad no hace sino confirmar la teoría de que los ayuntamientos procuraban auspiciar obras que les prestigiasen frente a sus convecinos ya que Mendieta era, sin duda, el mejor artista vizcaíno del momento cuya obra no se limitó al campo pictórico sino que se adentraba en el campo festivo de una forma clara gracias a sus composiciones escultóricas y arquitectónicas.

Con este creador se iniciará en Bilbao una larga relación entre los artistas asentados en ella y los diversos ayuntamientos ya que los artistas no podían vivir con los encargos de una “nobleza” terrateniente desinteresada de los asuntos artísticos y una cada vez más próspera burguesía y nobleza comercial a la que no le importaban demasiado las obras de arte en el sentido de posesión particular. Para sobrevivir, los artistas tuvieron que recurrir al patronazgo municipal, como lo demuestran los múltiples encargos que Mendieta recibió de las parroquias municipales de Bilbao, y, como se recoge en los libros de fábrica de las iglesias, los que recibieron otros muchos artistas (sobre todo con los sucesores de Mendieta, los Brustin⁴⁶⁸). En el siglo XVII este

⁴⁶⁵ VÉLEZ CHAURRI, J. J., “El retablo barroco”, op. cit., pp. 239-243.

⁴⁶⁶ ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *Aste santuko pauso...*, op. cit., pp. 38-39.

⁴⁶⁷ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 039, 1-VI-1615, p. 46.

⁴⁶⁸ Es de destacar que los pintores bilbaínos, entre los que destacan varios del linaje de los Brustin, tendrán que dedicarse preferentemente a la policromía ya que jamás recibirán un número suficiente de encargos de lienzos como para poder sobrevivir. BARRIO LOZA, J. A., “El arte durante los siglos XVII y XVIII...”, op. cit., vol. 1, p. 130.

patronazgo casi siempre tuvo un carácter religioso puesto que el regimiento local pensaba que eran estas obras las que más le prestigiaban pero, a medida que avance el XVIII, el ayuntamiento también irá financiando obras de grandes artistas que se dedican a mejorar las estructuras urbanas, como se ve en el caso de Paret y Alcázar en las últimas décadas del XVIII.

La característica analizada de encargar las obras mayoritariamente a artistas foráneos no es exclusiva de Vizcaya sino que también se da en otro territorio vasco cercano como es Guipúzcoa, donde, como sucederá en el Señorío, los creadores autóctonos no empezarán a destacar hasta el siglo XIX⁴⁶⁹. Un buen ejemplo de lo dicho para tierras vizcaínas lo vemos plasmado en la labor de Juan de Munar, vecino de Elorrio que ejecutó un cristo crucificado en la villa donde estaba afincado⁴⁷⁰, entre otras obras, y el paso del Apostolado para la Vera Cruz de Durango en el año 1767⁴⁷¹. Este artista, a quien se le deben además varios retablos de la zona de la Tierra Llana, era cántabro, nacido en Meruelo, pero, debido a la demanda que recibió de trabajos en el Señorío, acabó afincando su taller en la villa de Elorrio⁴⁷² hasta el año 1763. El fundamento de la obra de Munar hace que se le adscriba a los denominados “santeros” o autores de piezas devocionales, siendo un artista que, en opinión de Javier Vélez, “posee un estilo que quiere imitar modelos cortesanos, pero con deficiencias en rostros y anatomías”⁴⁷³. Pero Munar no se dedicará solo a las piezas retablísticas o de pasos sino que intervendrá también en la decoración urbana de su villa adoptiva al adornar una fuente pública cuya traza fue hecha por el propio Ignacio Ibero⁴⁷⁴, lo que demuestra su comunión con los gustos de los poderes públicos en la villa.

⁴⁶⁹ La imaginería de los siglos XVII y XVIII realizada en Vizcaya corresponde a autores de fuera del territorio como queda demostrado en el trabajo ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *Aste santuko pauso...*, op. cit., pp. 30 y ss. Que ésta no es una característica única de Vizcaya es puesto también en evidencia por el artículo de CENDOYA ECHANIZ, I.: “La escultura procesional en la Semana Santa de Gipuzkoa”, *Ondare*, nº13, 1993, p. 41.

⁴⁷⁰ A.H.E.V. Elorrio, libros de fábrica de la Purísima, A-185, 1763, p. 223v.

⁴⁷¹ A.H.M.D. Libro de la cofradía de la Vera Cruz, 6, 1741-1792, 1767, p. 86.

⁴⁷² ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *Aste santuko pauso...*, op. cit., p. 32.

⁴⁷³ VÉLEZ CHAURRI, J. J., “La escultura barroca...”, op. cit., p. 108.

⁴⁷⁴ Dato en BARRIO LOZA, J. A., *Bizkaia: arqueología, urbanismo y arquitectura histórica*, Bilbao, Diputación de Bizkaia, Universidad de Deusto, 1989-1991, T.I, p. 233, y también en *ARTISTAS cántabros...*, op. cit., p. 444.

Otro caso de artista relacionado con los pasos de Semana Santa es Luis de Foncueba, pintor-dorador residente en la villa de Durango⁴⁷⁵ nacido también en tierras cántabras, en Arnauero, que ayudó al propio Munar en la elaboración del paso durangués del Cristo Crucificado⁴⁷⁶, y que estuvo en activo en otras villas vizcaínas como Bilbao⁴⁷⁷ o Guernica, trabajando también en dos retablos colaterales de la iglesia de Santa Fe en Zaldivia (Guipúzcoa)⁴⁷⁸ y siendo quien juzgó la obra del dorador Antonio Jiménez en el retablo mayor de la Purísima de Elorrio⁴⁷⁹. Ejecutó varias piezas religiosas, aparte de los pasos, como lo demuestra la realización de las figuras de San Joaquín y Santa Ana para la iglesia de Santa María de Guernica⁴⁸⁰.

Casos más modestos serían el de Emeterio del Castillo, pintor-decorador vizcaíno, que trabajó en la zona de las Encartaciones, durante las últimas décadas del siglo XVII, donde tenemos acreditadas varias obras dentro del ámbito festivo como las figuras que hizo para los fuegos artificiales de las festividades de San Juan y San Pedro en Valmaseda, en el año 1674⁴⁸¹ (por cuyo trabajo se le acredita por primera vez como pintor), el paso del Cristo en la Columna de 1683 para Portugalete⁴⁸² o, en Bilbao, la doradura del sagrario viejo de la iglesia de San Nicolás para su monumento pascual⁴⁸³. Dado que Julen Zorrozuza en su trabajo sobre los retablos también le califica de pintor⁴⁸⁴ es curioso que se le atribuya la autoría del paso portugalujo aunque, como se ha observado en otros muchos casos de pintores del XVII, desde Francisco Mendieta a Martín Amigo, es un hecho muy posible dado que los pintores vizcaínos tenían que recurrir a todo tipo de trabajos en el Señorío para poder subsistir.

Otros artistas, de los cuales aún tenemos menos datos, serían Miguel de Brevilla, pintor de Ondárroa, a quien se pagó en 1662 por la encarnadura y pintura de los bultos

⁴⁷⁵ Se le llama “maestro dorador y pintor residente en esta villa” con motivo del pago de un lienzo sobre las Ánimas del Purgatorio y la pintura de un retablo en Santa Ana el año 1735. A.H.M.D. Libros de cuentas, 9, 1735, p. 404v.

⁴⁷⁶ A.H.M.D. Libro de la cofradía de la Vera Cruz, 6, 1741-1792, 1767, p. 85v.

⁴⁷⁷ A Luis de Foncueba se le nombra como “dorador” en la iglesia de los Santos Juanes (la iglesia del antiguo colegio de San Andrés) por dorar la urna y el sagrario nuevo que se habían colocado en el altar de la Soledad, en el año 1771, y por pintar las cruces de El Calvario en 1772. A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de cuentas de los Santos Juanes, 164/002, 1771, 1772.

⁴⁷⁸ CENDOYA ECHANIZ, I., *El retablo barroco en el Goierri: la constante academicista en Guipúzcoa*, Donostia- San Sebastián, Fundación Social y Cultural Kutxa, 1992, pp. 64 y 238. Este autor cita al pintor como “Luis de Fancueva” y lo dice vecindado en Elorrio, lo cual entra dentro de lo posible aunque residiese algún tiempo en Durango.

⁴⁷⁹ ARTISTAS cántabros..., op. cit., p. 218-219.

⁴⁸⁰ *Ibíd.*

⁴⁸¹ A.H.M.V. Libros de cuentas, nº. 24, 1674, p. 40.

⁴⁸² A.H.E.V. Portugalete, libro de la Cofradía de la Vera Cruz, A-618, 1683.

⁴⁸³ A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de fábrica de San Nicolás, 163/001, 1699.

⁴⁸⁴ ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit., p. 175.

de la Muerte y el Demonio que se llevaron desde esa villa a Lequeitio donde aún se encuentran en el paso conocido como el Triunfo de la Santa Cruz o “Mingorri” [fig. 39]⁴⁸⁵ o, en 1642, el escultor de Motrico que fue contratado por la fábrica de la Asunción de Lequeitio para que reparara los brazos de la figura del Santo Cristo que se hallaba en el Descendimiento⁴⁸⁶.



Fig. 39. Triunfo de la Santa Cruz conocido popularmente como “Mingorri” por la figura del demonio (segunda mitad del siglo XVII). Iglesia de la Asunción, Lequeitio.

Citas como esta última son las más frecuentes pues lo más usual es que los nombres propios brillen por su ausencia ya que, para los que pagan, es mucho más importante la obra en sí que su procedencia o que su autor. A eso se debe que, cuando se citan los pasos, lo más común sea que su adquisición este desprovista de cualquier otro dato que no sea su coste incluso cuando son obras de artistas de cierto prestigio.

Este hecho nos lleva a defender la idea de que la mayor parte de los pasos y figuras procesionales realizados en el Señorío, durante los siglos XVII y XVIII, serán realizados por artistas y talleres de segundo orden, cercanos, en su mayor parte, a las localidades a las que estaban destinadas las obras, respondiendo a las exigencias de sus patronos con un coste no muy elevado y una calidad que dependía del propio taller o artista, aunque, pensamos, las villas en crisis tampoco debieron ser demasiado exigentes en este punto como lo demuestran obras como el Triunfo de la Muerte lequeitiarra, llamado popularmente “Mingorri” por la lengua roja del grotesco demonio, obra de líneas burdas, como se ve también en la figura de la Muerte, y de concepción popular.

⁴⁸⁵ A.H.E.V. Lequeitio, libro de la cofradía de la Vera Cruz, A-273, 1662, p. 14. Esta prueba documental demuestra que la bibliografía se equivoca al calificar esta obra como perteneciente al siglo XVIII. ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *Aste santuko pauso...*, op. cit., p. 36.

⁴⁸⁶ A.H.E.V. Lequeitio, libros de fábrica de la Asunción, A-276, 1642, p. 83v.

Si paramos a hacer un recuento de las obras verdaderamente sobresalientes que nos quedan de este periodo apenas hallaremos seis casos en todas las villas estudiadas (poco más en el resto del Señorío) y aún entre estas tendríamos que hacer algunos reparos puesto que piezas que hoy día se consideran procesionales como puede ser la Piedad de Juan Pascual de Mena, eran obras que fueron concebidas de forma específica para otros usos como, en este caso, ser la pieza central en el retablo colateral de las Benditas Animas del Purgatorio de la nueva iglesia de San Nicolás de Bilbao.

Aunque en su trabajo Julen Zorrozuza cite hasta 60 obras procesionales para el barroco vizcaíno, hemos de tener en cuenta que nuestro trabajo se circunscribe a un número determinado de villas lo cual reduce esta cifra, predominando de forma abrumadora las creaciones del siglo XVIII sobre las del XVII⁴⁸⁷.

Obviando los pasos, que analizaremos más tarde, quedan, en resumidas cuentas, algunas **figuras exentas**, no demasiadas, de las cuales vamos a dar un resumen orientado, como siempre, a conseguir una imagen del tipo de piezas que preferían pagar las autoridades civiles para ser sacadas en procesión y formar parte de la fiesta. Un buen ejemplo puede ser la de Nuestra Señora de la Soledad de finales del siglo XVII, que se encontraba en la antigua iglesia de los Santos Juanes de Bilbao y que fue trasladada a la nueva iglesia junto al portal de Zamudio en 1770.

Es precisamente este tipo iconográfico, la Virgen de la Soledad, junto a las representaciones de Cristo, las obras que en mayor número han llegado a nosotros: aparte de las de Bilbao, tenemos una Virgen de la Soledad en Ondárroa y otras dos en Elorrio, en las iglesias de la Purísima Concepción y San Agustín de Echevarría, todas datadas en el siglo XVIII.

En cuanto a las figuras de Cristo tenemos del tipo yacente en Durango, en la iglesia de la Asunción de Lequeitio (del siglo XVII) y en Elorrio donde encontramos dos, ambas de la segunda mitad del siglo XVIII, la primera en la iglesia de la Purísima Concepción y otra en la iglesia de San Agustín de Echevarría atribuida al ya citado Juan de Munar. Menos frecuente es el tipo de Cristo Crucificado (Ondárroa, siglo XVIII) o el de Cristo resucitado que hallamos en Lequeitio, de principios del siglo XVII, y que remite a un estilo directamente precedente como es el Romanismo⁴⁸⁸.

⁴⁸⁷ ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *Aste Santuko pauso...*, op. cit., p. 27.

⁴⁸⁸ La datación de las obras citadas está tomada del libro ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: *Aste santuko pauso...*, op. cit., pp. 108 y ss.

Estas imágenes solitarias de Cristo y su madre son, sin embargo, parte fundamental del ciclo pasional: el hecho de que fuesen realizadas de forma aislada responde a razones artísticas (son piezas que por su importancia en la narración pasional se trabajaron continuamente de forma individual)⁴⁸⁹, religiosas (las representaciones de la Virgen y Cristo durante el relato de la Pasión son, sin duda, claves para impactar al creyente e imbuirle de ideas como la resignación, la aceptación del sufrimiento, la exaltación de la fe católica, etc.) y a la necesidad de presentar estos temas de forma eficaz y económica para los fieles que las sufragan.

Este tipo de creaciones, trabajadas por lo general desde varios puntos de vista para garantizar una visualización lo más completa posible durante la procesión (tal y como sucede en los pasos y como corresponde a los años barrocos), fueron las más abundantes de la época pues eran las únicas, como ya hemos comentado, que podían sufragar las pequeñas cofradías locales y los ayuntamientos modestos⁴⁹⁰. Debido precisamente a este hecho, la mayor parte de estas piezas eran aprovechadas también para formar parte de altares y retablos como lo demuestra la propia figura de Nuestra Señora de la Soledad de los Santos Juanes; en Portugalete, las imágenes de Nuestra Señora del Rosario, Nuestra Señora de la Concepción y San Antonio de Padua, todas colocadas en altares y nichos propios en la Iglesia de Santa María de Portugalete⁴⁹¹ o, en Durango, obras como la de San Martín obispo⁴⁹², entre otras muchas. En opinión de Ignacio Cendoya, que realiza su estudio para Guipúzcoa⁴⁹³, ese hecho es el que resta teatralidad a estas piezas pues, al tener que servir a una doble función, estable y móvil, necesitando tan solo la segunda una multiplicidad de puntos de vista, la exhibición de composiciones artificiosas no se llegó a considerar necesaria, sobre todo en lo que a los días cotidianos se refería cuando las obras debían responder solo a las necesidades del culto. Recordemos, de todas formas, que la creación de grandes composiciones teatrales tampoco ha sido una característica sobresaliente de la escultura barroca vizcaína.

Los tipos de talla de estas imágenes varían mucho de unas a otras dependiendo de las necesidades litúrgicas y festivas y, sobre todo, del dinero que sus patrocinadores

⁴⁸⁹ VÉLEZ CHAURRI, J. J.; ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Un escenario sacro...”, op. cit., p. 921.

⁴⁹⁰ CENDOYA ECHANIZ, I., “La escultura procesional...”, op. cit., p. 41.

⁴⁹¹ Para la figura de Nuestra Señora del Rosario A.H.E.V. Portugalete, libro de la Cofradía de Nra. Señora del Rosario, A-618, 1769; para la figura de Nuestra Señora de la Concepción A.H.M.P. Libros de cuentas, c. 73 n. 3, 1668, p. 219; para el resto de piezas A.H.M.P. Inventario de bienes de la Iglesia de Santa María, c. 107 n. 9, pp. 17-18.

⁴⁹² A.H.M.D. Libro de fábrica de la Cofradía de San Martín obispo, 2, 4-VII-1732 y 4-VII-1734.

⁴⁹³ CENDOYA ECHANIZ, I., “La escultura procesional...”, op. cit., p. 41.

hubían destinado para su elaboración. A esto se sumaba la necesidad de que las piezas procesionales no tuviesen un peso exagerado para poder ser manejables. Estas circunstancias llevaron a crear una serie de esculturas desmontables que solo tenían talladas, en los casos extremos, las manos y la cabeza: son las llamadas *figuras de candelero o de vestir* que tuvieron un gran predicamento en la época frente a las disposiciones sinodales que prohibían su creación:

“Y para que en razon de esto se eviten muchas indecencias, y no pocas irreligiosidades [...] prohibimos las Imágenes de talla, compuestas solamente de cabeça, y manos, teniendo todo lo interior de varas, o listones de madera; por ser cosa irreverente, y diforme”⁴⁹⁴.

Este tipo de imágenes no desapareció con el paso de los siglos sino que han pervivido hasta el siglo XX debido, aparte de las razones económicas y al peso de las figuras, al realismo que se consigue mediante el añadido de unos ropajes que contribuyen a hacerlas más cercanas y humanas⁴⁹⁵.

Estas creaciones formaban parte de retablos, de los pasos y, en múltiples ocasiones, también eran sacadas en procesión como piezas individuales⁴⁹⁶. Las encontramos citadas en Portugalete cuando se realiza el pago de cuatro reales a Francisco de Varela por componer los brazos, justamente, de la imagen de la Virgen de la Soledad⁴⁹⁷; también en Lequeitio donde se recogen en el inventario de 1678 una cabeza del Señor y otra docena de las cabezas de los apóstoles, sin duda para un paso de la Última Cena que no ha llegado hasta nosotros⁴⁹⁸; etc. Incluso un autor de cierta reputación como Juan de Munar se dedicó a reemplazar las piezas deterioradas de los pasos cuando en 1770 hizo una nueva cabeza y nuevas manos para una figura de El Salvador propiedad de la cofradía de la Vera Cruz de Durango, tal vez la misma imagen que el propio Munar pusiera en el paso del Apostolado que hizo para aquella cofradía o la que ayudó a completar en el paso del Cristo Crucificado⁴⁹⁹.

⁴⁹⁴ *CONSTITUCIONES synodales antiguas, y modernas del Obispado de Calahorra, y la Calzada...*, op. cit., p. 638.

⁴⁹⁵ ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *Aste santuko pauso...*, op. cit., p. 28.

⁴⁹⁶ Existen varios trabajos sobre las figuras de candelero: *RELIGIOSIDAD popular: imágenes vestiduras: catálogo de exposición*, [comisario] Antonio Cea Gutiérrez, Zamora, Caja España, 1982; *PEQUEÑAS imágenes de la Pasión en Valladolid: catálogo de exposición*, Valladolid, 1987; SANZ, M^a J.: “Las imágenes vestidas de la Virgen durante el Barroco”, en *PEDRO de Mena y su época: Simposio Nacional*. Málaga, 1990, pp. 465-479; etc.

⁴⁹⁷ A.H.E.V. Portugalete, libro de fábrica de la Cofradía de la Vera Cruz, A-618, 1662.

⁴⁹⁸ A.H.E.V. Lequeitio, libro de fábrica de la Cofradía de la Vera Cruz, inventario, A-272, 1678, p. 318v.

⁴⁹⁹ A.H.M.D. Libros de fábrica de la cofradía de la Vera Cruz, 6, 1767, pp. 85-86; 1770, p. 96.

Otras piezas eran de *bulto redondo*, talladas en su totalidad, desde diversos puntos de vista, tal y como correspondía a la época. Las pocas que nos han quedado y de las cuales hemos presentado una lista bastante detallada al comienzo de este apartado (como los Cristos Crucificados de Ondárroa o Lequeitio), no responden del todo a esas características pues, como ya hemos explicado, la teatralidad de las obras nunca fue considerada un hecho fundamental en la concepción de las mismas por estar destinadas también a ser imágenes de altar que no necesitaban ser trabajadas en su totalidad. Esta circunstancia, sin embargo, no impidió que fueran estas creaciones las piezas privilegiadas por la jerarquía eclesiástica, las que sancionaban favorablemente las constituciones sinodales:

“Mandamos que todas las Imágenes, que se pusieren en las Iglesias, si son de pintura, sean de buen pincel, de modo que muevan a devoción [...]. Y si fuesen de escultura, sean de vultos enteros, y de talla cumplida, conforme se uso en la Primitiva Iglesia: como se puede reconocer por las Imágenes antiguas, que todas son en la forma, que en esta Constitución se expresa”⁵⁰⁰.

Por fin, había una serie de *esculturas mixtas* que estaban talladas de forma somera en las partes que tapaban los vestidos y más detalladamente en las zonas visibles de cabeza y brazos. El mejor ejemplo que ha llegado a nosotros de este tipo es la ya citada Virgen de la Soledad bilbaína [fig. 40 y 41].

El hecho de que una pieza como ésta haya llegado a nosotros, siendo además una de las pocas que tiene verdadera valía artística, es verdaderamente de agradecer. La representación responde perfectamente al modelo iconográfico consagrado a principios del siglo XVII y que representa a la virgen de rodillas, con manos entrelazadas, y el corazón visible atravesado por las siete espadas (adorno añadido que corresponde a las angustias o dolores padecidos por la Virgen en la Crucifixión)⁵⁰¹: su precedente más antiguo lo encontramos en la Soledad que Juan de Juni esculpió para la Cofradía de las Angustias de Valladolid, una figura sentada en el suelo que lanza una desgarradora mirada a Cristo en la cruz y a la que luego se le añadirían los cuchillos para convertirla en Virgen de las Angustias⁵⁰². Este es el primer paso procesional que se considera como tal en el territorio castellano.

⁵⁰⁰ A.H.M.D. Libros de fábrica de la cofradía de la Vera Cruz, 6, 1767, pp. 85-86; 1770, p. 96.

⁵⁰¹ TRENS, M., *Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus-Ultra, 1946, pp. 223-232.

⁵⁰² MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El arte procesional del Barroco*, “cuadernos de arte español”, n.º. 95, Madrid, Historia 16, 1993, p. 13.

La mejor baza de la escultura bilbaína reside en su evidente calidad al representar este tema (con esa cabeza de contenida tristeza que se ladea en sentido suavemente contrario a las manos) y en la circunstancia de ser una de las pocas figuras completas de caballete vizcaínas que nos ha sido dado conocer. Al tener solo trabajadas las manos y la cabeza era fundamental que tuviese un amplio vestuario para ser llevada en cada procesión. Señala Martín González que estas vestiduras postizas se prefirieron siempre para este tipo de figuras solitarias pues al poder conmovedor de la propia imagen se sumaba “el efecto de la actualización de los acontecimientos de la muerte de Cristo”⁵⁰³.



Fig. 40 y 41. Imagen vestida y sin vestir. CAPUZ, R.: *Virgen de la Soledad* (1693-4). Iglesia de los Santos Juanes, Bilbao



Muchas de las piezas procesionales que se crearon en aquella época responden a este mismo tipo: por poner solo un caso citaremos las prendas con que se vestía la antigua imagen de San Nicolás de Bilbao, antecesora de la actual (que no se saca en procesiones) por Juan Pascual de Mena. En el inventario de 1640 se describen varias prendas como la “camisa de lienzo de la tierra con su puntas y encaxe”, el “vestido de San Nicolas de Damasco Blanco con su franxa de oro y su mitra de lo mismo” o el vestido “carmesi y con su franxa de seda”⁵⁰⁴. A este respecto, las únicas prohibiciones que dictó el obispado de Calahorra-La Calzada, y que afectaron al ámbito vizcaíno, fueron que para las cabelleras de las imágenes no se usase el pelo donado por las mujeres que se hubiesen recuperado de una enfermedad gracias a la intercesión divina y que el vestuario de las figuras sagradas no fuese el habitual de la España del momento:

“Por quanto es muy grande osadia, querer sujetar las Sagradas Imágenes a semejante liviandad, y vanidad, como en razon de esto se padece; y mandamos,

⁵⁰³ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El arte procesional...*, op. cit., p. 8.

⁵⁰⁴ A.F.B. Bilbao, sección antigua, 226/002/015, 20-IV-1640.

que los vestidos, que les pusieren, sean compuestos honestamente, y que indiquen Santidad, moviendo a veneracion”⁵⁰⁵.

Ya hemos señalado que la mayor parte de las imágenes procesionales serán del tipo de figura única, tanto por su menor coste como por el hecho de que todas las cofradías tenían al menos una, la de su santo patrón. Para que fueran más fáciles de manejar se las prefería trabajadas solo en sus partes más visibles. Los grandes conjuntos eran más pesados, con un trabajo escultórico más detallado y fino, quedando su adquisición reservada casi en exclusiva a la cofradía de la Vera Cruz que, sobre todo en las grandes villas, se beneficiaba a menudo bien del patronazgo municipal bien de las frecuentes ayudas del regimiento. Si tuviese que hacerse una delimitación clara sobre que clase de obras procesionales eran las que sobresalían en las villas, podría decirse con seguridad que los pasos corresponderían a las localidades medianas y grandes con tramas urbanas que permiten realizar un recorrido procesional con piezas de tamaño considerable mientras que las imágenes solitarias, las más abundantes entonces y ahora, serían las que más apareciesen en las localidades pequeñas⁵⁰⁶. Como de costumbre, al poder le interesaban aquellos conjuntos artísticos que potenciaban el carácter magnífico y solemne de la Semana Santa en las villas de gran desarrollo urbano, carácter que revertía sobre aquellos que permitían la adquisición de obras tan hermosas, dignas y piadosas.

Los **pasos**, debido a la creciente calidad que se impuso en el siglo XVII, acabaron siendo todos de madera policromada, aunque las esculturas estuvieran ahuecadas por dentro para restarles peso y evitar resquebrajaduras⁵⁰⁷. Sin embargo esto no evitaba que fuesen grandes moles de madera que debían ser llevadas por un número elevado de hombres cada vez que salían en procesión.

Los pasos se colocaban sobre plataformas de madera que se transportaban a hombros de los cofrades que cargaban con las andas. Estas andas, fueron, en principio, un tablero sostenido por dos varas paralelas y horizontales sobre el que se asentaban las composiciones. Con el correr de los años, fueron ganando en riqueza artística decorándose los cuatro frentes de que disponían, decoraciones que fueron llamadas por los sevillanos “canastillas”. En la Andalucía de la segunda mitad del XVII se

⁵⁰⁵ *CONSTITUCIONES synodales antiguas, y modernas del Obispado de Calahorra, y la Calzada...*, op. cit., p. 638.

⁵⁰⁶ ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *Aste santuko pauso...*, op. cit., p. 26.

⁵⁰⁷ *CONSTITUCIONES synodales antiguas, y modernas del Obispado de Calahorra, y la Calzada...*, op. cit., p. 638.

generalizó el adorno de los frentes llegando a una verdadera proliferación de los mismos: un buen ejemplo lo constituyen las andas con parihuelas, canasto, con adornos de talla y cuatro tarjetas de la Pasión realizada por Francisco Antonio Gijón en 1687 para la hermandad sevillana de las Tres Caídas⁵⁰⁸. En Vizcaya, sin embargo, este tipo de ornamentación de las andas no es muy común aunque las andas decoradas empiezan a aparecer por las mismas fechas. En Durango, en 1679, se paga a un maestro arquitecto del valle de Aramaiona que realiza, para la Cofradía de San Sebastián, unas andas para la figura de su santo patrón, andas

“...para traer en procesion por las calles y seran estas andas conforme arte y que en la bassa aya de llebar unas ojas de talla y en la sotabassa unos ovalos y el friso liso”⁵⁰⁹.

En el siglo XVIII estas andas alcanzarían un tamaño tan grande como los de los pasos que sostenían: en 1772 se amplió la puerta de la capilla de Nuestra Señora de la Soledad de Durango, la ermita de la cofradía de la Vera Cruz en la villa, para que pudiese salir el anda del Apostolado de esa misma cofradía⁵¹⁰. Tan grandes llegarán a ser andas y pasos que los arcos medievales de las siete calles de Bilbao serán derribados solo para dejarlos pasar...o, al menos, esa fue la excusa del ayuntamiento para derribarlos⁵¹¹.

Si el desfile de las figuras de santos, Vírgenes y Cristos en diversas situaciones ya suponía un atractivo visual de primera importancia en cualquier desfile procesional de la época, con las caras vestimentas llenas de ricos bordados, las joyas, las actitudes, los adornos, los brillantes ojos de cristal, las lágrimas que cruzaban los rostros, etc., el transcurrir de los pasos en los desfiles de Semana Santa constituía un espectáculo de primer orden que convertía los recorridos procesionales en una verdadera vía dolorosa en la que se tornaban de nuevo realidad los últimos instantes de la vida de Cristo junto a los personajes que le rodearon en esos momentos. De ese modo, los pasos (cuyo nombre deriva del latín “passus” y significa escena de pasión) se convierten en verdadero teatro sacro donde se escenifican de forma estática los momentos de La Pasión, para edificación y enseñanza de los devotos católicos. El paso debía focalizar la atención de los que asistían al desfile procesional, con lo cual se restaba importancia tanto a los cofrades que participaban en el evento como a las autoridades que lo

⁵⁰⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El arte procesional...*, op. cit., p. 10.

⁵⁰⁹ A.H.M.D. Libro de cuentas de la Cofradía de San Sebastián, 11, 1679, p. 29.

⁵¹⁰ A.H.M.D. Libro de cuentas de la Cofradía de la Vera Cruz, 6, 1772, p. 103v.

⁵¹¹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, nº. 154, 9-VI-1732, p. 112 v.; nº. 155, 23-III-1733, p. 43v.

integraban: en ninguna otra procesión religiosa quedaba evidenciada de forma tan clara la subordinación del poder laico al religioso como en ésta puesto que los poderes municipales solo aparecían como deferencia del poder religioso, como reconocimiento a su labor administrativa y patronal.

En las procesiones de Semana Santa todo queda subordinado al tema religioso, a la Pasión de Cristo que redime al Hombre con su sufrimiento. El creyente se identifica con ese dolor más que humano y busca su propia redención en la fe católica que la Pasión consagra. De ese modo, la Semana Santa culmina con la festividad de la Resurrección que supone tanto la victoria de Cristo sobre las sombras, del Bien sobre el Mal, como la victoria de la fe católica que es el verdadero poder que se alza triunfante sobre las tinieblas, es decir, sobre todos aquellos que ponen en duda que ellos son los verdaderos representantes de la fe de Cristo en la tierra. Así, los pasos se convierten en verdadera propaganda de la fe cristiana, como lo demuestra que su momento más álgido se diese en la época barroca, sobre todo en el siglo XVII⁵¹².

Para representar con propiedad este papel de instrucción y conmoción tan típico de la época barroca, los pasos se convertirán en uno de los grandes hitos de la escultura del momento, donde la teatralidad y los hallazgos escenográficos se darán la mano junto a la innovación y la creación de tipos iconográficos repetidos después hasta la saciedad.

Los pasos, creaciones compositivas donde se desarrolla una escena con varias figuras, necesitan una puesta en escena que les obliga a la ocupación espacial de un territorio que se transforma de forma efímera gracias a ellos en ese territorio sagrado trasunto de la Jerusalén del siglo I. Para dar al espectador la mayor información posible sobre el momento que es representado, la composición dispone de múltiples puntos de vista que permiten a la historia representada tener un origen, un desarrollo y un final, a medida que el paso va desfilando ante los ojos de los que le contemplan. Ese desarrollo escénico del paso hace de él, como ya dijimos, la pieza escultórica más teatral de todas las que se crearon durante el barroco español.

⁵¹² Hay una gran bibliografía sobre los pasos de Semana Santa de la geografía española, destacando los que se refieren a la zona de Castilla y León y a la región andaluza. Por citar algunos trabajos: PALOMERO PÁRAMO, J. M., *La imaginería procesional sevillana: Misterios, Nazarenos y Cristos*, Sevilla, 1983; DELFÍN VAL, J.; CANTALAPIEDRA, F., *Semana Santa en Valladolid: pasos, cofradías, imageros*, [2ª ed.], Valladolid, 1990; LLAMAZARES, F., *Los pasos de la Semana Santa de León.*, León, 1992; *La SEMANA Santa en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1993.

La actuación de los regimientos locales en las procesiones de Semana Santa no era de gran importancia pero su asistencia era indispensable para dejar patente la unión fundamental entre el poder político laico y la religión católica, una asistencia que debía hacerse con todo el rigor y el decoro debidos:

“... propusso el señor Alcalde hera justo la manifestazion de la memoria de nuestro Redentor Jesucristo asi en lo interior como en lo estterior y que pues esta noble villa en la posesion que se celebra del Santisimo Entierro los dias Biernes santos lleva los mazers y massas y caxas y pifano con lutos seria vien el que los reñores de su gobierno se vestiessen semexantes dias de luto...”⁵¹³.

Pero su actuación a lo largo de estas festividades no se reducía solo a la procesión sino que, sobre todo en el espacio religioso del cual eran patronos (las iglesias), el regimiento participaba de forma activa con el sufragio de los monumentos pascuales, la ceremonia de entrega de las llaves del sagrario en Jueves y Viernes Santo⁵¹⁴, la asistencia solemne a las misas, etc. Si a esto sumamos su característica de patronos tanto de cofradías como de iglesias nos permitiremos plantearnos el tipo de pasos que las autoridades vizcaínas gustaban en costear aunque fuese, en la mayor parte de los casos, de forma parcial.

Respecto a este punto el mejor ejemplo, de nuevo, lo encontramos en la cofradía bilbaína de la Vera Cruz. En 1732, con motivo de la disputa que se mantenía con el obispo de Calahorra a raíz de la falta de reglamentos y ordenanzas de las cofradías bilbaínas, las autoridades de la villa se hicieron cargo de todos los pasos guardados en la iglesia de los Santos Juanes pertenecientes a la entonces extinta cofradía de la Vera Cruz. Estos pasos eran entendidos como un único ciclo dedicado a la Pasión de Cristo como lo demuestran las palabras de los representantes de la Vera Cruz que en 1720

⁵¹³ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 106, 5-III-1682, p. 69.

⁵¹⁴ En la mayor parte de las villas vizcaínas, Bilbao incluida, el alcalde tenía el privilegio de guardar una llave, real o fingida, de la custodia, arca o sagrario del monumento pascual de las parroquias: en Bilbao el alcalde se hacía cargo de la de la catedral de Santiago quedando las de las restantes parroquias para otros cargos municipales; en Valmaseda el alcalde se hacía cargo de la llave de San Severino y el procurador general de la de San Juan (A.H.M.V. Libros de actas, nº. 35, 10-IV-1735, p. 213); etc. La posesión de esta llave era un reconocimiento tácito de la tutela del poder municipal que custodiaba la reliquia más sagrada de la iglesia en el momento de la Semana Santa, el sagrario donde se guardaba el cuerpo de Cristo. Por supuesto hubo conflictos a raíz de esta tradición de las villas como en Valmaseda donde el propio obispo de Santander trató de quitarles el privilegio en 1772, ordenándose en 1789 junto con la prohibición de que el alcalde escalase la escalerilla del monumento para poder entregar la llave al diácono encargado de abrir la arqueta donde se guardaba la custodia. Pese al dictado obispal, será la villa quien gane el pleito. A.H.M.V. Libros varios, libros de provisiones y autos ganados por la villa, nº. 046, 22-V-1790, pp. 683-713.

solicitan al ayuntamiento permiso para hacer “encajonaduras” en los Santos Juanes donde guardar los pasos “de la pasión de Nuestro Señor”⁵¹⁵.

Debido a la disputa citada, se levantó inventario de los pasos existentes⁵¹⁶ que eran, según la lista, el Paso de la Cena con sus túnicas correspondientes para el Salvador, que vestía también una capa de tafetán morado (esta figura tenía una silla individual con “rodapiés” y una “alfombra” que cubría la parte inferior), y los apóstoles, siendo todas las túnicas de tafetán doble, con ceñidores de varios colores. Seguía el Paso de la Oración del Huerto, con cuatro túnicas de tafetán de diversos colores para las figuras. Aparece después el Paso del Prendimiento, que costó doce mil reales, el Paso de “la coluna con la tunica del salvador” y el Paso de la Coronación.

Siguiendo con el inventario nos encontramos con el Paso de “la cruz a cuestras”. Aunque este paso puede ser el que se halla actualmente en el Museo de Pasos de Semana Santa de Bilbao, que es datado en la primera mitad del siglo XVIII⁵¹⁷, la presencia del Cristo con la Cruz en las festividades bilbaínas es muy anterior pues su descripción y desfile ya se regulaba en las ordenanzas de 1554, cuando aún no se había realizado el primer grupo escultórico:

“Que este presente año de 1554 se aga en la dicha prosesion el auto de prendimiento de nuestro señor Jesucristo a hesamen de los señores del cabildo y justicia y Regimiento de esta noble villa de bilbao e despues del prendimiento a la çaguera de la dicha prosesion baya el jesus que el dicho cabildo escoxiere con la cruz de madera que los dichos maiordomos tendran echo y estara en la dicha yglesia, a cuestras aiudandole simon sirineo como le llebaban a cristo al tiempo que los judios le llebaron a cruxificar al monte calbario y an de yr dos pregoneros al uno llebandole a cristo con una sogá desparço del cuello y el otro tañendo una corneta e pregonando la sentencia que dio Pilatos...”⁵¹⁸.

Tras estas obras se citan el Paso de la Muerte, el Paso de El Calvario, el Paso de El Descendimiento, el Paso de la “Lanzada” y la imagen del “Santísimo Cristo dentro de sus andas de cristal”.

Hay tres pasos más: La imagen de Nuestra Señora de la Soledad (probablemente esta sea la figura de caballete que hemos comentado antes, al hacer alusión a las figuras preferidas en las procesiones), con su almohada de felpa negra bordada y el vestuario correspondiente, la imagen de San Juan Evangelista “con sus dos albas y dos tunicas”. El último citado se presenta como “una imagen de Cristo en la Cruz que sirbe para

⁵¹⁵ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 142, abril-1720, p. 63.

⁵¹⁶ A.F.B. Bilbao, sección antigua, 235/001/004, 5-IV-1732.

⁵¹⁷ ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *Aste santuko pauso...*, op. cit., p. 109.

⁵¹⁸ A.F.B. Bilbao, sección antigua, 225/001/003, 1554.

llevar en la procesión del Viernes Santo con su dosel de felpa negra que yguales días se suele colocar en el portico o siminario de la parrochial de los sres. S. Joanes”.

Ordenándolos según la cronología temporal de la Pasión, podemos hallar los temas iconográficos preferidos por la cofradía⁵¹⁹: el primero sería el paso de la Sagrada Cena⁵²⁰ con el que se da comienzo el itinerario pasional; tras él nos encontraríamos con la Oración del Huerto, obra que, como la anterior, se ha perdido: la información de que había cuatro túnicas para las figuras nos presenta una pieza con el modelo iconográfico completo de la escena con Cristo, el ángel y los dos apóstoles. Después nos hallamos con el paso del Prendimiento que se hizo traer de Madrid en 1707 y cuya calidad solo nos es apreciable por la alta cantidad pagada por él, doce mil reales en el inventario que se convierten en las actas municipales en más de mil ducados⁵²¹.

El siguiente paso a analizar es el de “la columna con la tunica del salvador”, es decir, el Cristo atado a la columna o paso de la Flagelación. El hecho de que solo se aluda en el texto a la figura de Cristo puede deberse a que éste era uno de los típicos pasos que se desmontaban tras las festividades, utilizándose la figura de Cristo para ser pieza de altar⁵²². Ha llegado hasta nuestros días, procedente de los fondos de la cofradía bilbaína, una composición sobre la Flagelación tallada entre 1719 y 1724 por un maestro levantino de cierto renombre, Raimundo Capuz, y que, actualmente, se halla en la iglesia de San Miguel de Zalla⁵²³. La pieza, tal y como la hemos visto reproducida, responde perfectamente a la iconografía del momento con el Cristo atado a la columna (baja, como era característico en el Barroco) en medio de la composición, rodeado por dos sayones, cuyos rostros brutales contrastan con la expresión de Cristo, que le golpean duramente y una figura arrodillada de menor tamaño. La figura del Cristo, con un modelado más suave que los realizados por los artífices castellanos en el siglo precedente, y, sobre todo, con un rostro bastante dulcificado para el tema que se representa, parece anunciar el arte de un Salzillo del cual le separan apenas diez años.

⁵¹⁹ Una buena guía para conocer la iconografía del ciclo de la Pasión paso a paso es el trabajo de PALOMERO PÁRAMO, J. M., op. cit., pp. 75-186.

⁵²⁰ A este respecto debemos anotar que la imagen de Cristo en la borriquilla, imagen de la entrada triunfal del Salvador en Jerusalén que tiene actualmente gran aceptación entre los bilbaínos, es, como podemos ver, un paso de una relativa novedad dentro de la tradición festiva de la Semana Santa de Bilbao.

⁵²¹ El ayuntamiento ayudó a la compra del paso con 50 ducados. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 130, 18-IV-1707, pp. 58-59.

⁵²² “Es común a todos los pasos el que se proceda a desmontarlos al finalizar la Semana Santa. El Cristo flagelado subirá a un altar; el resto de las figuras se recogen en los almacenes de la cofradía”. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El arte procesional...*, p. 14.

⁵²³ ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *Aste santuko pauso...*, op. cit., p. 11.

Tras el paso de la Flagelación llegaría el de la Coronación de Espinas. El paso del cual se nos habla en la relación de 1732 desapareció poco tiempo después de ser citado en este inventario ya que el que existe hoy día, y se sigue sacando en las procesiones de Semana Santa, es el tallado por Manuel Romero entre 1745 y 1746 [fig. 42]⁵²⁴ y que presenta el típico esquema de media luna gracias al cual se puede contemplar toda la escena desde diversos puntos de vista (la composición tiene unas columnas que son añadido posterior). Identificamos al autor de esta pieza con Manuel Romero Puelles Elcarreta que nacería en torno a 1699 en Burgos, donde se desarrollaría toda su actividad escultórica aunque consta que realizó varios trabajos para la zona vasca, sobre todo para Alava⁵²⁵.

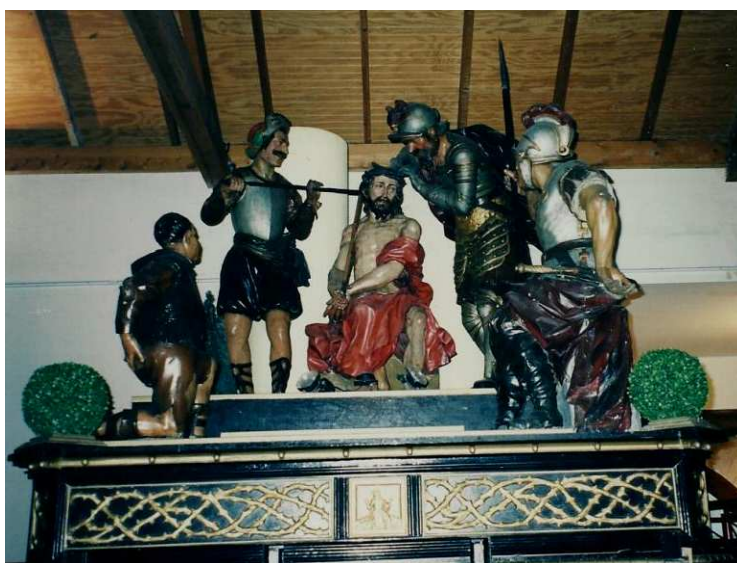


Fig. 42. ROMERO PUELLES, M.: *La coronación de espinas* (1745-1746). Museo de Pasos, Bilbao.

La bibliografía actual no recoge entre sus obras más que esculturas para retablos y alguna que otra figura procesional solitaria (realizó un Cristo Yacente y una Virgen de los Dolores para la iglesia parroquial de Elciego en Alava)⁵²⁶ lo que demostraría que esta pieza fue un trabajo excepcional que los poderes bilbaínos solicitaron debido a su evidente calidad formal y a su fama en la sede del arzobispado norteño. La pieza responde a las características de su estilo influido por las obras churriguerescas (sus esculturas suelen encuadrarse en este tipo de retablos), de gran movimiento, con “poses teatrales y abiertas”⁵²⁷ adecuadas para los pasos. Las figuras que representan a los romanos están dotadas de rostros grotescos adecuados al tema (sucedió lo mismo en la escena de la Flagelación), herencia del periodo barroco, aunque la pieza de mayor

⁵²⁴ ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *Aste santuko pauso...*, op. cit., pp. 80-81.

⁵²⁵ PAYO HERNÁNZ, R. J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, Burgos, Diputación Provincial, 1997, 2 vol. Vol II, pp. 242-248.

⁵²⁶ *Ibíd.*, p. 248.

⁵²⁷ *Ibíd.*, p. 243.

movilidad en el conjunto corresponde al chiquillo arrodillado que se ha dado en llamar popularmente “anachu”. El Cristo es, sin duda, la pieza de mayor valía del paso, con un rostro de sereno dolor, en la que parece revelar cierta cercanía con el inminente estilo rococó que este artista parece preludiar también en otras piezas simultáneas en el tiempo como la imagen de la Asunción en el retablo de Nuestra Señora para la iglesia de San Esteban de Burgos, ejecutada entre 1747 y 1750⁵²⁸.

Todo el paso, dejando a parte su evidente calidad técnica, responde a las características de emoción e instrucción que, envueltos en una destacable factura técnica, debían conmover a los espectadores que asistían a las procesiones de Semana Santa. La aprobación municipal de una pieza como está debía ser clara como lo demuestra la aportación que realizó el consistorio para su compra⁵²⁹.

Sigue la composición de La Cruz a Cuestas que, ya lo señalamos, puede ser la que se exhibe en el museo de Pasos de Semana Santa en Bilbao, datado en la primera mitad del XVIII [fig. 43]. Esta obra responde al modelo de camino al Gólgota con varias figuras incluyéndose la imagen de Cristo cayendo con la cruz, el sayón que tocando una especie de trompa anuncia su llegada, el Cirineo que sujeta tras Cristo la cruz y un soldado que, cerrando el conjunto por su parte posterior, enarbola una lanza. Sin ser una obra maestra sigue cumpliendo su función didáctica y espectacular.



Fig. 43. ANÓNIMO: *La cruz a cuestas*, primera mitad del siglo XVIII. Museo de Pasos, Bilbao.

De todos los pasos que representaban los momentos de la Crucifixión (El Calvario, La Lanzada y El Descendimiento) no nos resta ninguno. Del primero, incluso, carecemos de cualquier información. Sobre el segundo conocemos el dato probable de

⁵²⁸ PAYO HERNANZ, R. J., *El retablo en Burgos...*, op. cit., p. 246.

⁵²⁹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 168, 31-X-1746, p. 101v.

que ésta fuese la composición que el ayuntamiento ayudó a pagar en 1684 y que estaba compuesta nada menos que por nueve bultos, costando las esculturas 225 reales más otros mil por las andas, siendo la única figura citada el personaje de Longinos⁵³⁰. Podemos apreciar la significativa diferencia que existe entre el precio de este paso y el que se compró veintitrés años después de El Prendimiento (¡más de diez mil reales!), lo cual nos habla de la calidad de uno y otro. En cuanto al paso del Descendimiento tan solo podemos elucubrar con que sea aquel que el ayuntamiento ayudó a pagar en 1683 con 550 reales y que saldría, de forma evidente, en la procesión del Viernes Santo⁵³¹

Tras estas piezas saldría una figura solitaria, el Cristo yacente, cuya aparición procesional es característica del periodo barroco⁵³² y responde a la educación espiritual de los espectadores a través de la visión ejemplarizante del cuerpo torturado de Cristo. Este modelo del cristo yacente tuvo una gran propagación a partir de las obras de Gregorio Fernández aunque el origen iconográfico se encuentra en la Castilla del siglo XVI⁵³³: las imágenes se colocaban, por lo general, en el banco de los retablos, como frente de altar, exponiéndose también en el altar el día de Viernes Santo. Esta figura, como todas las de su tipo iconográfico, iba en una urna de cristal que se llevaba en andas y parihuelas, citadas en el texto como “andas de cristal”. Actualmente, guardado en el Museo de Pasos de Bilbao, existe una imagen similar que ha sido datada como de la segunda mitad del siglo XVIII⁵³⁴ y que pudiera ser si no la figura de la que hablamos si su inmediata sucesora.

El resto de piezas procesionales por comentar serían la ya citada de Nuestra Señora de la Soledad, una imagen de San Juan Evangelista de la que solo conocemos el vestuario (dos albas y dos túnicas) y la de Cristo en la Cruz. Es casi seguro que esta figura fuese el Cristo crucificado atribuido a Juan de Beaugrant, talla renacentista que, al parecer, siempre fue posesión de la Vera Cruz de los Santos Juanes⁵³⁵.

Aún nos resta otra pieza más que nos es imposible identificar pues solo disponemos de su título: el paso de la Muerte. ¿Se refiere el escribano a un Triunfo de la

⁵³⁰ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 108, 28-IV-1684.

⁵³¹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 107, 5-XI-1683.

⁵³² MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El arte procesional...*, p. 18. Otro Cristo Yacente en su urna o “sepulcro” es nombrado en 1658 en Durango por la Cofradía de la Vera Cruz, de patronazgo municipal, cuando se desea colocarla en la capilla de San Felipe y Santiago, en Santa María de Urbarri, para después sacarla en la procesión de El Entierro, durante el Viernes Santo. La capilla aún esta allí con una imagen de Cristo Yacente... que no es la citada en el XVII. A.H.M.D. Libros de actas, 8, 8-XI-1658, p. 11.

⁵³³ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El escultor Gregorio Fernández...*, op. cit., pp. 189-190.

⁵³⁴ ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *Aste santuko pauso...*, op. cit., p. 131.

⁵³⁵ *Ibíd.*, p. 108.

Santa Cruz similar al que citábamos para Lequeitio y que simboliza el triunfo sobre la muerte y el demonio? ¿Habla quizás de una figura única de la muerte que advierte sobre su llegada? Nos es imposible averiguarlo tanto porque el paso se ha perdido como porque no es una iconografía que se halla mantenido hasta la actualidad ya que está directamente unida a la mentalidad barroca. La pieza mostraría el triunfo del creyente sobre la muerte advirtiéndole de que prepare su alma para el tránsito definitivo: el esqueleto simbolizaría no solo a la muerte sino a la “vanitas” de la vida, tal como se recoge en una de las obras pictóricas más señeras del XVII, la “postrimería” de Valdés Leal *“In ictu oculi”* [fig. 44], pintada para la iglesia sevillana del Hospital de la Caridad en 1672, donde el esqueleto, con guadaña y ataúd bajo el brazo, apaga la vela de la vida que alumbra los logros de las obras humanas. Esta concepción barroca de la muerte se expresa a través de toda una literatura e imágenes que comienzan con la llegada a España de los grabados de Holbein sobre la Danza Macabra de origen medieval alemán (donde todos los representantes de la sociedad son arrebatados por la muerte) que dieron lugar al llamado *“Codex Escorialensis”* de gran difusión desde el Renacimiento. En España ese triunfo de la muerte se expresaría de forma más profunda en tanto que la muerte no solo triunfa sobre todos los sectores sociales sino también sobre todas las obras humanas que son como polvo a sus pies⁵³⁶.



Fig.44. VALDÉS LEAL, J. de: *In ictu oculi* (1672). Hospital de la Caridad, Sevilla.

Tras el estudio de los pasos bilbaínos varias cosas nos son evidentes: en primer lugar, los pasos fueron adquiridos en su mayor parte en las últimas décadas del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII, cuando se consiguió tener los suficientes (once de tema pasional sin incluir el Cristo renacentista) como para poder representar de

⁵³⁶ Ejemplos pictóricos de este tipo de “vanitas” disponemos muchos en España como, por ejemplo, en la obra de Antonio Pereda con varios lienzos de ese tipo entre los que destaca el llamado “Sueño del Caballero” y que son plasmación de obras emblemáticas como los *“Emblemas”* de Alciato o los *“Emblemas morales”* de Juan de Horozco, por citar solo algunas de las colecciones de emblemas más difundidas.

forma conveniente todo el desarrollo de La Pasión. Tan solo se echa en falta alguna composición más sobre las escenas del Gólgota previas a la muerte de Cristo como el Expolio o la Erección de la Cruz, temas que habrían acentuado los componentes dramáticos de la procesión pero que, sobre todo para el segundo tipo iconográfico, requerían una técnica elevada que se debía compensar económicamente. Esto nos lleva a la segunda característica de estas obras que, en contadas ocasiones, fueron encargadas a artistas o talleres de renombre, prefiriéndose la cercanía y los precios reducidos como lo demuestra la compra del paso de La Lanzada. Tan solo cuando la situación de la villa mejore podrá la cofradía de la Vera Cruz permitirse contratar a un maestro como Manuel Romero a quien se debe, sin duda, el mejor paso que ha llegado hasta nuestros días.

El contrato de Romero para el paso de La Coronación de Espinas es, sin duda, uno de los últimos realizados con artistas de calidad ya que, para finales de la década de 1740, la mentalidad estaba cambiando a pasos agigantados en Bilbao y las autoridades se van a desligar pronto de la compra de estas obras que ya no prestigian a sus protectores sino que les hace aparecer como defensores de las ideas religiosas de antaño, ideas que estaban siendo seriamente cuestionadas desde la Corona y el entorno noble más ilustrado.

Así, como sucede en el resto de la Península, el arte procesional entrará en decadencia en el Señorío a partir de la segunda mitad del siglo XVIII: si muestra una gran actividad en la primera mitad del siglo es debido a la recuperación económica que se dio en la mayor parte de las villas en esta época, junto a la pervivencia de la ideología barroca, lo cual permitió que se hiciesen con un buen repertorio de esculturas de las que hasta ese momento carecían. Este hecho se evidencia, sobre todo, en las villas costeras de Ondárroa y Lequeitio y en las interiores de Durango y Elorrio donde, como hemos señalado, el taller de Juan de Munar abasteció muchas de las peticiones.

En Lequeitio, por ejemplo, tenemos entre 1669 y 1740⁵³⁷ el paso del Triunfo de la Santa Cruz, un San Juan Evangelista, una imagen de Nuestra Señora de la Soledad, Cristo con la Cruz a cuestas, un Cristo Yacente en su urna, la Oración en el Huerto, el paso de El Apostolado y el de La Resurrección. Algunos de estos pasos y figuras suponemos que fueron aportados a la Vera Cruz de Lequeitio por otra cofradía, la de

⁵³⁷ A.H.E.V. Lequeitio, libros de cuentas de la Cofradía de la Vera Cruz, A-272, A-273.

Nuestra señora de la Soledad y la Resurrección, que se unió a la anterior en la década de 1710.

Por lo demás, como podemos ver, las villas de el Señorío, que no podían alcanzar de ninguna manera el desarrollo económico que comenzaba a disfrutarse en Bilbao, tenían que conformarse con poseer un número reducido de pasos (seis en el caso lequeitiarra), con un número de figuras escaso para las composiciones (tan solo el paso de El Apostolado, que sería el de la Última Cena, requería trece personajes pero, como ya hemos comentado, estas figuras solo tuvieron trabajadas las cabezas y manos que se fueron reparando a lo largo del tiempo). Aunque en varias ocasiones los temas requerían ciertos conocimientos compositivos (como lo demuestran la presencia de un par de Sagradas Cenas y cierto número de Descendimientos) eso no significa que necesitasen el trabajo de artistas de gran calidad técnica: presumimos que en el siglo XVII y principios del siglo XVIII, las obras, en general, no disponían de una gran calidad ya que estamos en una época de clara recesión económica (pensemos de nuevo en ese Triunfo de la Santa Cruz). Sería a partir de esos momentos (excepción hecha de Bilbao) cuando los regimientos y cofradías empiecen a sufragar piezas de mayor calidad y reconocimiento.

El peso evangélico de las obras en todo instante, sin embargo, es claro y la búsqueda de la monumentalidad también puesto que, pese a las múltiples figuras procesionales de carácter solitario que existen, todas las villas vizcaínas buscaran la provisión de pasos descriptivos, con varias figuras (aunque muchas veces sean escasas), tal y como va a ser también tradición en Castilla frente a la tradición andaluza más apegada a los pasos de figuras únicas. La influencia de Castilla en los pasos vizcaínos es evidente si repasamos las autorías conocidas en las que sobresalen cántabros (varios de los cuales trabajaron en tierras burgalesas), castellanos (incluyendo autores de Madrid) e incluso algún levantino como Raimundo Capuz, lo cual habla del desplazamiento del eje de creación de estas obras dado en el XVIII hacia la región de Murcia y Alicante. En estas regiones se produjo un incremento en la producción de pasos por la mejora económica de la región hecho que también se produjo en Vizcaya y que permitió en ambos lugares dedicar más dinero a una serie de creaciones que hasta ese momento no tuvieron demasiada fortuna.

De esta forma comprobamos que en Portugalete, durante la primera mitad del siglo XVII, solo se hallan citados dos pasos, una Resurrección y un Nazareno a los que hay que sumar una imagen de Nuestra Señora de la Soledad. En 1661 se nombra un

Ecce Homo a los que se sumarían en 1672 una Oración del Huerto, un Cristo en la Columna en 1683⁵³⁸ y un paso del Descendimiento en 1687. Estas citas nos indican que en Portugalete nunca se llegó a reunir más de cuatro o cinco pasos a la vez. Entre todos los citados destacaría el paso del Descendimiento que era, desde luego, una iconografía que necesitaba una cierta pericia y que se encargó a un taller de Colindres por el prestigio de los escultores cántabros de la época, sobre todo del círculo Limpias-Liendo. Desgraciadamente carecemos de cualquier dato de pasos para esta villa en el siglo XVIII.

En Durango, villa en la que se encargaron varios pasos y donde la cofradía de la Vera Cruz llegó a tener una capilla independiente, los datos que tenemos para el siglo XVII son escasos debido a que los pasos no aparecen en los inventarios de la cofradía, tan solo tenemos referencias de un paso de El Calvario, un Jesús Nazareno y un “paso grande de la Cruz” al que se le pintó los “dados”⁵³⁹, por lo que, aunque pudiera referirse la cita a varias piezas cúbicas del propio paso, también puede tratarse de una imagen del Expolio o bien del paso conocido como Sitio o “Tengo Sed”, del cual Gregorio Fernández realizó una representación en el primer cuarto del siglo XVII, en las que aparecerían en primer plano unos sayones que se juegan a los dados las vestimentas de Cristo⁵⁴⁰.

Será en el siglo XVIII, como sucede en el resto de villas vizcaínas, cuando Durango se proveerá de un buen número de pasos como la Oración del Huerto, que pensamos pudiera traerse en 1730 pues es en esta fecha cuando aparecen los pagos que hizo el ayuntamiento para proveerle con veintisiete varas de tafetán morado y unas andas que costaron 165rr.⁵⁴¹, aunque no sea nombrado en los papeles de la Vera Cruz hasta el inventario de 1741; un San Juan Evangelista; un Cristo Crucificado, con San Juan y Nuestra Señora de los Dolores en su altar del cual se le bajaba para las procesiones, perteneciente “a las religiosas del convento de la anteiglesia de Bériz”, y

⁵³⁸ En la actualidad hay un paso en Santa María de Orduña, procedente de la antigua cofradía de la Vera Cruz portugaluja, que representa el momento de la flagelación y que se ha datado en el siglo XVIII (ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *Aste santuko pauso...*, op. cit., p. 133) sin embargo, por la extrema brutalidad de los rostros de los sayones, y la talla del Cristo, que no se corresponde con los modelados más suaves generados, sobre todo, a partir de la segunda mitad del XVIII, pensamos que, tal vez, podría ser la realizada en 1683.

⁵³⁹ A.H.M.D. Libro de cuentas de la cofradía de la Vera Cruz, 37, 1678-1680, p. 132.

⁵⁴⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El arte procesional...*, op. cit., p. 17.

⁵⁴¹ A.H.M.D. Libros de cuentas, 9, 1730, pp. 341v. y 343.

que fue reparado por Munar y Foncueba en 1767 cuando también estos artistas realizaron el nuevo paso de la Sagrada Cena⁵⁴².

De algunos lugares como Valmaseda y Elorrio, pese a que es evidente que en ambos tuvo que haber pasos por tener fundadas cofradías de la Vera Cruz y ser sede de talleres escultóricos como el de Munar, no tenemos casi ningún dato de los pasos que pudieron llegar a costearse. De otros lugares, como Bermeo, tenemos alguna cita suelta como el pago del cabildo de Santa María de la Atalaya en 1731 para costear la figura del Cristo muerto en el paso del Descendimiento o el dinero dado por la pintura de las andas y figuras de San Juan Bautista, Nuestra Señora de la Soledad y San José en 1742⁵⁴³.

Sin duda, la cita más curiosa la encontramos en Ondárroa donde se nos informa que en 1789 no existía en la villa ninguna cofradía de la Vera Cruz. Ese hecho hacía que las festividades de Semana Santa quedasen extremadamente deslucidas con lo cual el cura párroco de Santa María dirigió un escrito al ayuntamiento en el cual exponía esta realidad y para “ebitar que a dia de Viernes Santo vaian muchas personas de esta villa, como hasta ahora han hecho, a los pueblos circunvecinos a ver las funciones que en ellas se hacen” el clérigo pide que tal día se realice en la iglesia ondarresa sermón y procesión. Teniendo en cuenta que tal petición no solo redundaba a favor de la religiosidad del lugar sino que permitía al ayuntamiento aparecer como patrono generoso, promotor de un espectáculo edificante para el pueblo, el consistorio accedió

“... como accede esta villa a una propuesta tan piadosa que desearía la villa fuese la funcion que se insinua con descendimiento: acordó el concejo se establezca y haga dicha funcion dando a entender al señor cura el deseo que la villa tiene de que se haga con descendimiento [...] y que en atención a no haver en la parroquial de esta villa hermandad de la Vera Cruz, ni otro ramo por donde se costee lo necesario para la citada funcion se haga de efectos de esta villa, con calidad de reintegro, despues que se erija dicha hermandad y llegue a tener medios...”⁵⁴⁴.

Estas frases expedidas por el ayuntamiento de Ondárroa nos sirven para demostrar (aparte del atraso ideológico, en ciertos aspectos, de las autoridades ondarresas) que lo que siempre buscaron los regimientos vizcaínos fue la ejemplarización y la espectacularidad en las procesiones de Semana Santa. Es evidente que les interesaba fomentar la reflexión entre los espectadores de las procesiones pero

⁵⁴² A.H.M.D. Libro de cuentas de la cofradía de la Vera Cruz, 6, 1741, pp. 2-3; 1767, pp. 85-86.

⁵⁴³ A.H.M.B. Libro de fábrica de las iglesias parroquiales unidas, nº. 913, 1731, 1742.

⁵⁴⁴ A.F.B. Ondárroa, libro de decretos y elecciones, 4B L.004, 17-III-1789.

también incrementar su interés a través la contemplación, en este caso, de un momento tan emotivo y teatral como el Descendimiento, que requería de figuras articuladas (fundamentalmente la pieza de Cristo) y que reflejaba de forma perfecta la teatralidad que el Barroco había insuflado al tema pasional. De esta forma se explica que el paso más repetido en las villas estudiadas sea, precisamente, el del Descendimiento (lo encontramos en Portugalete, Lequeitio, Bilbao y Bermeo) pese al problema compositivo que supone representar la cruz erguida y los personajes que tratan de bajar la imagen inanimada de Cristo muerto. Aunque no nos sea permitido analizar ninguna de estas composiciones, pues todas se han perdido, debido sin duda a su misma característica de ser piezas desmontables y reutilizables para otros usos como el ya comentado de pieza de altar, no podemos dudar de que, buenas o malas desde el punto de vista técnico, todas respondían al afán de atracción y propaganda del poder laico y la fe católica, al deseo de teatralizar la Pasión de Cristo a mayor gloria del Catolicismo y sus pilares legos. El mejor ejemplo de este hecho es el interés que la cofradía de la Vera Cruz de Valmaseda puso en 1735 en la asistencia de las autoridades de la villa a la función del Viernes Santo por la tarde, cuando se instituyó “una nueva procesión de deszendimiento y entierro de Cristo”, en la que los representantes de la villa tendrían

“su preeminente y especial lugar con la autoridad que se merece para que se pueda contemplar aquel tan doloroso paso y mover los animos y corazones de los fieles para que con mayor conocimiento le tengan presente y sirva de exemplo como tan importante al servicio de ambas maxestades la dibina prospere y guarde a usted en su maior grandeza”⁵⁴⁵.

El que los diversos regimientos y cofradías trataran de “rellenar” los huecos de recorrido pasional con los medios que disponían, no resta valor a su intento de lograr una representación digna de los últimos momentos de Cristo... a mayor gloria del espectáculo, del poder gobernante y de la fe que los consagraba.

5.2.2. Los elementos semi-estables: los monumentos pascuales

Junto a los pasos había otras composiciones de carácter arquitectónico, pictórico y escultórico que se adueñaban del espacio religioso transmutado por la Semana Santa: los monumentos pascuales⁵⁴⁶. Obras básicas para comprender las construcciones

⁵⁴⁵ A.H.M.V. Libros de actas, nº. 36, 10-X-1735, p. 66.

⁵⁴⁶ Gran parte de los estudios que se han llevado a cabo sobre los monumentos de época barroca se centran en grandes obras monumentales, pertenecientes a relevantes iglesias o catedrales, trazadas o

“efímeras” del Barroco, desgraciadamente ninguna de las que poseyeron las villas estudiadas han llegado a nuestros días, ni las trazas, ni descripciones contemporáneas de aquellos que pudieron contemplarlas durante los siglos XVII y XVIII. Tan solo tenemos para imaginarnos como fueron (mientras que no se hallen nuevos documentos gráficos) la acuarela que pintó Paret para el monumento que realizó en la iglesia bilbaína de Santiago hacia 1780. Al no poseer un fondo gráfico por el que guiarnos para nuestro trabajo tendremos que recurrir a las realizaciones de territorios cercanos como pueden ser La Rioja, Burgos o Navarra.

Si bien los modelos tipológicos van a estar definidos desde un principio, divididos entre las formas de templete o tabernáculo hasta las primeras décadas del siglo XVIII para pasar luego a los monumentos de “perspectiva”, sobre grandes bastidores de lienzo, su evolución formal será algo más complicada, estando dividida en varias fases. Podemos distinguir anafase inicial, en las dos primeras décadas del siglo XVII, en que la carga renacentista y manierista es clara, con obras fundamentadas en lienzos de carácter figurativo y formas heredadas del siglo anterior. La tradición clasicista y la monumentalidad serán características básicas hasta los años 70 del siglo XVII, cuando se introduzcan novedades centradas sobre todo en lo ornamental. El tipo de monumento-templete que incorporará elementos “churriguerescos”, que entonces se recogían en los retablos de las iglesias, altares y torres de campanario vizcaínas, va a ser el tipo predominante hasta los años 40 del siglo XVIII. Desde ese momento triunfa el nuevo modelo, llamado “de perspectiva”, que recoge los avances de perspectiva visual que había difundido el Barroco por toda la península y que llegan de forma tardía a la fiesta barroca vizcaína.

levantadas por maestros de reconocido prestigio. Entre otras destacamos ESTEBAN LORENTE, J., “La capilla de San Marcos y el monumento de Semana Santa de la Seo de Zaragoza”, *Seminario de Arte Aragonés*, 1977, pp. 175-180; BARRIO MOYA, J. L.; MARTÍN, F. A., “Un monumento de Semana Santa para la Real Capilla de Palacio”, *Reales Sitios*, n.º. 70, 1981, pp. 11-16; NICOLAU CASTRO, J., “Precisiones documentales sobre el monumento barroco de la catedral de Toledo y un dibujo madrileño del último tercio del siglo XVII”, *Archivo Español de Arte*, n.º. 246, 1989, pp. 216-220; GARCÍA HERNÁNDEZ, J. A., “Las imágenes escultóricas del monumento de la Catedral de Sevilla en la renovación de 1688-1689”, *Atrio: revista de historia del arte*, n.º. 1, 1989, pp. 43-60; BOSCH I BALLBONA, J.; DORICO, C., “El Monument de Setmana Santa de la Catedral de Barcelona, de 1735”, *D'Art*, n.º. 17-18, 1992, pp. 253-255; ATERIDO FERNÁNDEZ, A., “Una nueva obra de José de Churriguera: el Monumento de Semana Santa del Monasterio de la Encarnación”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXV, 1995, pp. 19-31. Entre los autores vascos apenas hay estudios sobre este fenómeno artístico destacando el ya mencionado estudio de AZANZA LÓPEZ, J. J., “Fiesta y arquitectura en la Navarra Barroca”, op. cit., junto a ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., “Los monumentos o perspectivas en la escenografía del siglo XVIII de las grandes villas de la Ribera estellesa”, *Príncipe de Viana*, n.º. 190, 1990, pp. 517-532 y ZORROZUA SANTISTEBAN, J., “El monumento de Semana Santa de Santa María de Bermeo (Bizkaia)”, *Ondare*, n.º. 21, 2002, pp. 257-272.

Las piezas que ahora estudiamos se levantaban en el Jueves Santo, para que contuviesen la Sagrada Forma, mientras, a su alrededor, se desarrollaba todo el drama de la Pasión. Rodeado de telas fúnebres y velas, el monumento era adornado con las joyas y reliquias de la iglesia en que se situaba, esperando el momento del triunfo de la Luz, de la Resurrección de Cristo, en que la Hostia consagrada era descubierta ante los fieles, regresando para confirmar el triunfo del Salvador sobre las Tinieblas, del catolicismo frente a los herejes, de la religión frente al mundo laico.

De todas formas, la función del monumento como tumba de Cristo es clara y así se entendió desde la primera realización de estas obras:

“Y aunque el tono triunfal de los detalles de esta ceremonia de la institución de la Eucaristía deje en segundo término su carácter funerario de sepulcro de Cristo, cuya muerte no se conmemora hasta el Viernes Santo, el pueblo español no se engaña al llamar Monumento o Sepulcro a ese auténtico capelardente...”⁵⁴⁷.

Frente a los pasos y figuras procesionales, que podían tener un uso cotidiano alejado de la fiesta, como lo demuestra su empleo como piezas de altares y retablos, los monumentos pascuales solo tienen cabida en el ámbito festivo: nacen para conmemorar la Pasión de Cristo y desaparecen por completo del espacio religioso cuando la celebración culmina en la alegría de la Resurrección. Fuera de esas fechas las piezas del monumento son numeradas, desarmadas y embaladas⁵⁴⁸ hasta la llegada de la próxima Semana Santa. Es por este motivo que su análisis festivo es mucho más evidente que en el caso de los pasos y mucho más justificable dentro de este trabajo.

El monumento pascual era el mayor referente visual de las iglesias durante el periodo que abarcaba la Semana Santa pues, levantado de forma generalizada en la cabecera del templo, bien en el crucero, bien frente al presbiterio y/o frente al altar mayor, era cubierto de falsos dorados, de cientos de luces y “mecheros” que alumbraban el falso oropel y mantenían la vista fija en la estructura tanto durante las misas como fuera de ellas. Rodeado por los paños negros que cubrían todos los altares de la iglesia y que ocultaban también los retablos, incluido el retablo mayor, hasta la celebración de la Resurrección, el monumento de Jueves Santo ejemplificaba la Luz dentro de las Tinieblas siendo símbolo de esperanza tras la muerte pues, mientras el resto del espacio

⁵⁴⁷ GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos...*, op. cit., p. 142.

⁵⁴⁸ En el mes de diciembre de 1644 hubo una queja escrita por parte de San Juan de Urizarzabala, maestro arquitecto, donde informaba al ayuntamiento de Bilbao de que el nuevo monumento hecho el año anterior carecía de la numeración de las piezas, numeración necesaria para volverle a montar al año siguiente. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 068, 5-XII-1644.

religioso se convertía en un lugar de luto y dolor, el monumento guardaba la Hostia consagrada en la que se recogía la esperanza de la Resurrección que surgía luminosa tras la noche del Viernes Santo. De esta forma, el monumento por si solo, rodeado de aquellas sombras, creaba un espacio teatral donde escenificar, de forma recogida, simbólica y brillante a la vez, todo el dramatismo de la Pasión.

Este tipo de obras, cuyo origen estaría al parecer en los escenarios teatrales bajomedievales que se levantaban para representar dramas sobre la Pasión⁵⁴⁹, recibirán un empuje decisivo a partir del Concilio de Trento cuando, para servir de impulso al dogma de la Eucaristía (recordemos que todo el monumento se levanta en torno a la pieza que contiene la Hostia consagrada), se las utilice para adoctrinamiento de los fieles católicos, para recordar como en “la institución del sacramento, se representa en síntesis la Pasión de Cristo y se simboliza de alguna forma el sepulcro mediante la urna colocada sobre el altar”⁵⁵⁰, como ya había señalado antes J. Gállego.

Pese a ser una obra de carácter desmontable, pues se armaba y desarmaba todos los años con lo que esto suponía de riesgo de pérdidas y de conservación de las diversas partes, ninguna iglesia dudaba en ornarla con los mejores objetos religiosos a fin de hacerla más espectacular, más hermosa, y llevar a la mente del creyente las ideas de la Pasión y la Resurrección. Al ser una pieza que servía de prestigio al recinto donde se emplazaba, los cabildos locales procuraron controlar su creación y cuidados pero, donde el patronazgo municipal era fuerte como, por ejemplo, las villas vizcaínas, la construcción de estas piezas va a ser vigilada siempre por las autoridades locales.

Aunque era una construcción que tenía un uso exclusivamente religioso y que permanecía de forma fija en el recinto eclesiástico al que estaba destinada durante las fechas de la Pasión (de ahí llamarla semi-estable), regidores y alcaldes se empeñaron en numerosas ocasiones si no en dictaminar sus formas si en determinar el modo en que debía ser construido y emplazado, señalando el decoro con el que debía ser montado. No olvidemos que en varias de las iglesias de patronazgo municipal se desarrollaba la escena de la entrega de llaves del sagrario, donde se encerraba la Hostia consagrada hasta que llegase el día de la Resurrección, para que más tarde el alcalde o la autoridad delegada por el ayuntamiento devolviese las llaves al párroco o cura que llevaba a cabo la apertura del sagrario y la exhibición de la Sagrada Forma ante los fieles. La

⁵⁴⁹ MORTE GARCÍA, C., “Monumentos de Semana Santa en Aragón en el siglo XVI: Aportación documental”, *Artigrama*, nº. 3, 1986, p. 197 (nota 3).

⁵⁵⁰ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Los monumentos o perspectivas...”, op. cit., p. 517.

ceremonia en que se trasladaba el Santísimo Sacramento consagrado en la misa al sagrario albergado bajo la construcción, se desarrollaba en todas las iglesias de forma obligatoria pues la Hostia debía permanecer allí guardada hasta la llamada Misa de Presantificados celebrada en el Viernes Santo. Y todas estas escenas se desarrollaban en el marco del monumento pascual que custodiaba la Sagrada Forma⁵⁵¹.

Es evidente que para una actuación semejante el monumento de Jueves Santo no podía ser una estructura pequeña pues, ya ha sido indicado, no solo contenía el sagrario sino que también albergaba las joyas de la iglesia y un número ingente de luces que necesitaban un lugar donde ser asentadas. Esta fue, precisamente, una de las razones que llevó al consistorio bilbaíno en 1780 a encargar el nuevo monumento de Santiago a Paret puesto que el antiguo, aparte de necesitar “muchísima composición”, soportaba un “exesivo” gasto anual de cera debido al enorme número de velas que tenía⁵⁵². Todo esto propiciaba una estructura de grandes dimensiones (en El Escorial aún se conservan las impresionantes columnas que servían para el monumento pascual levantado en su iglesia), que requería una elevada inversión monetaria incrementada por el valor artístico.

El deseo de que estas construcciones tuviesen una calidad artística destacable fue lo que en verdad debió motivar a los diversos ayuntamientos a participar en la financiación de su coste pues de nuevo les garantizaba, junto a la maravilla de la contemplación, el reconocimiento de sus vecinos como patrocinadores y la propagación de unas ideas religiosas con las que estaban en total acuerdo. Aunque estas piezas sean reparadas y mantenidas por entalladores locales⁵⁵³, e incluso por los sochantres de las

⁵⁵¹ Un lugar donde se dieron disputas tempranas con el cabildo eclesiástico local por la costumbre de entregar las llaves del sagrario al alcalde en Jueves Santo, para que después las retornase en día de la Resurrección, fue Ondárroa donde en 1650 los miembros del cabildo se negaron a entregarle la llave del “encierro del Santísimo” al alcalde, alterando la tradición y la relación de las fuerzas locales. A.F.B. Ondárroa, libros de decretos, 4B L.001, 27-III-1650, p. 11v.

⁵⁵² A.F.B. Bilbao, libros de actas, 202, 29-V-1780, p. 170. La queja sobre el gasto de cera anual en el monumento es una queja afín a casi todas las villas donde el ayuntamiento es patrono de las iglesias: la encontramos en Valmaseda cuando se sufraga en parte la que se gastó en el nuevo monumento levantado en el año 1651 (A.H.M.V. Libros de actas, nº. 26, 8-IV-1651).

⁵⁵³ En Bilbao, sobre todo en Santiago, esta tarea de armar, desarmar y cuidar el monumento se encomendó durante bastante tiempo a los herederos de Mendieta, los Brustin. Se cita a Juan Brustin en 1648 (A.F.B. Bilbao, libros de actas, 072, 24-IV-1648) que llegó a reformar el monumento de 1643 (A.F.B. Bilbao, libros de actas, 073, 14-IV-1649) o a Francisco Brustin que doró el sagrario y las gradas del monumento de San Antón en 1670 (A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de cuentas de San Antón, 161/001, 1670, p. 21v.). Otros entalladores serían Pedro de Lequerica en Santiago nombrado en 1656 (A.F.B. Bilbao, libros de actas, 080, 28-IV-1656, p. 44.) y 1665 (A.F.B. Bilbao, libros de actas, 088, 29-IV-1665 y 30-V-1665); en 1677 tenemos a Juan de Gaminde, “maestro arquitecto y ensamblador”, en cargado también de disparar los chupines en las procesiones (A.F.B. Bilbao, libros de actas, 101, 1677); en 1704 se paga a un entallador y rementero por componer “como de nuevo” el monumento de San Nicolás de Bilbao. A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de fábrica de San Nicolás, 163, 1704, p. 40v.; etc.

iglesias⁵⁵⁴, en las villas de mayor relevancia, y a veces también en las menores, encontraremos citados en su construcción a numerosos artistas, los mejores de cada localidad, añadiéndose algunos foráneos, que participaron en la elaboración de estas obras, mostrándonos una evolución propia dentro de los modelos creativos que no pudimos encontrar en los pasos, casi siempre obra de artistas de fuera del Señorío y concentrados en gran parte en un determinado momento histórico.

A la hora de analizar estas piezas contamos con la gran desventaja de la ausencia total de restos físicos en las villas estudiadas: Bermeo es la única villa que aún conserva un monumento de Jueves Santo casi completo que, por desgracia, es de época neoclásica⁵⁵⁵. Tan solo podemos juzgar los resultados de los artistas por los pocos datos que han quedado registrados en la documentación.

Pese a no disponer de restos físicos en los que basar nuestras tesis nos quedan otro tipo de bases para adentrarnos en el estudio de los monumentos pascuales: guías como las custodias que en ese momento se realizaban para la zona vasca y los territorios limítrofes cuya importancia comentaremos en breve o como las trazas que se realizaban en lugares cercanos, sobre todo Navarra, y que nos permiten comparar, por ejemplo, el estilo de un artista de reconocido prestigio y calidad como Luis Paret con las obras realizadas de forma simultánea en Navarra por el pintor José de Bejés, que realizó varias creaciones de ámbito festivo como el “túmulo” de la Cofradía de las Ánimas de Santa María del Palacio de Logroño o los monumentos de 1770 de Lodosa y San Saturnino de Pamplona en 1778⁵⁵⁶; etc.

Las piezas vizcaínas del Barroco van a estar documentadas desde inicios del siglo XVII aunque no hayamos encontrado ninguna prueba, fuera de lo documental, que acredite su presencia. Por otra parte, los primeros testimonios sobre monumentos datan ya de época renacentista, como lo atestigua el monumento durangués de 1594, pieza de inestimable valor por ser una de las mejores descritas en los documentos municipales y que nos permite ver las diferencias con las primeras creaciones barrocas. Aunque haya variaciones en las trazas de las primeras décadas del siglo XVII no se podrá hablar, sin embargo, de modelos distintivos respecto a las obras del periodo anterior hasta mediados de la centuria. Ello es comprensible si tenemos en cuenta que, artísticamente

⁵⁵⁴ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 033, 13-VI-1610.

⁵⁵⁵ ZORROZUA SANTISTEBAN, J., “El monumento de Semana Santa ...”, op. cit.

⁵⁵⁶ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Los monumentos o “perspectivas”...”, op. cit., pp. 522-523.

hablando, nos encontramos con una época clasicista que hereda sus austeros preceptos del monasterio escurialense finalizado en el siglo anterior, clasicismo que en Vizcaya perdurará tanto en la gran arquitectura, como en la retablística y en las creaciones festivas. Si en la arquitectura se mantienen estos modelos por el tradicionalismo de los canteros vizcaínos y cántabros que trabajan en el territorio, en la retablística y las obras celebrativas se sostendrán por el conservadurismo de los retablistas que son los que, en definitiva, se harán cargo de las piezas festivas en todo este siglo y parte del siguiente. A pesar de esta tónica, encontraremos nombres de pintores entre los autores de monumentos de este periodo debido a la importancia que la decoración pictórica tendrá siempre en este tipo de creaciones, importancia que, a la larga, determinará la aparición de una nueva tipología en el siglo XVIII.

La progresiva mejora de las condiciones económicas en el Señorío, la confianza que las autoridades municipales depositan en artistas que aunán tradición y ciertas innovaciones y la lenta introducción del estilo propiamente barroco que llega, sobre todo, desde tierras castellanas, hará que las formas evolucionen, más que hacia el decorativismo barroco (estructuralmente pocas mejoras va a haber hasta finales de siglo) hacia el gigantismo, considerado por los poderes locales sinónimo de magnificencia y calidad. Tan solo cuando llegemos a las últimas décadas del siglo podremos apreciar verdaderas innovaciones como las columnas salomónicas o los lienzos en “perspectiva”. Será esta decoración “en perspectiva” la que determine, al hilo de la definitiva llegada de las conquistas de perspectiva barroca, ya con amplia difusión por toda la península, el paso de la autoría de los monumentos de los escultores y arquitectos de los retablos a los pintores-decoradores que serán los nuevos responsables de las composiciones festivas no solo en Vizcaya, sino en todo el territorio peninsular.

Antes de esta fase, que se afianzará a partir de los años cuarenta del siglo XVIII, se produjo un periodo intermedio, de 1680 a 1730 más o menos, en el que se introducirán las características del retablo churrigueresco en los monumentos de talla que son los que se habían producido hasta esas fechas. Todo este periodo coincide con la mejora de la situación económica en el Señorío que, por contra, se corresponde con la progresiva pérdida de poder de las villas frente a los poderes centrales. Aunque los municipios se esfuercen por seguir demostrando su fortaleza en las poblaciones gracias a obras de prestigio como los monumentos, lo cierto es que, con la llegada de las décadas de los setenta y los ochenta, el número de las villas que se pueden permitir semejantes obras, reuniendo magnificencia y calidad, se van a reducir prácticamente a una: Bilbao.

La villa del Ibaizábal se permitirá el lujo de contar con Luis Paret para el monumento de 1780 en la parroquia de Santiago, única pieza de la que se ha preservado un dibujo previo a su composición. Será está, sin embargo, una circunstancia extraordinaria debida al exilio del artista madrileño, que permitirá a Bilbao disponer de una serie de innovaciones en el campo urbanístico inspiradas en las que poco antes se habían realizado en la villa y corte de Madrid, y no a la búsqueda consciente de un creador aportase novedades al panorama artístico de la villa. Las autoridades locales seguirán apegadas a la tradición clásica que hará del neoclasicismo el gran estilo no solo de Bilbao sino de las villas vizcaínas durante la mayor parte del siglo XIX y que se manifestará también en los monumentos que adoptan este estilo desde las primeras décadas del siglo, como lo demuestra el monumento de Santa María de Bermeo.

Si la cronología nos permite establecer periodos claros en la creación artística de los monumentos, su propia composición nos incita a dividirlos en varios tipos: de talla, de lienzo y mixtos. Esta tipología se corresponde con los periodos ya comentados: los monumentos de talla serían los primeros cronológicamente hablando. Reciben este apelativo ya que, aunque sustentan decoración de lienzo, sus elementos principales son los arquitectónicos y los escultóricos realizados en madera tallada. Buenos ejemplos los encontramos en el monumento de Valmaseda de 1650, donde una arquitectura colosalista albergó un *Ecce Homo*⁵⁵⁷ en unas gradas que alcanzaban su cima en el templete donde se cobijaba la custodia, o el monumento de Santiago de Bilbao de 1665, al que se describe con cuatro “bultos” en las esquinas de la obra.

Desde 1680 aproximadamente, este modelo se combinaría con lienzos en “perspectiva”, algo completamente nuevo en este tipo de piezas, que buscarían fingir arquitecturas a la vez que composiciones figurativas, y elementos sustentantes surgidos al calor del nuevo estilo churrigueresco como las columnas salomónicas del monumento de Durango de 1689. Estas creaciones de transición son las que nombramos como mixtas y se darán hasta casi mediados del siglo XVIII.

Tras estas piezas se dará el triunfo de los monumentos “en perspectiva”, hechos completamente sobre lienzos y bastidores, simulando arquitecturas fingidas, profundidad y escenas figurativas, que suponen el triunfo definitivo de los pintores como autores festivos y de las concepciones artísticas barrocas más clasicistas

⁵⁵⁷ A.H.M.V. Libro de fábrica de la iglesia de San severino, n.º. 022, 1677-1678, p. 283.

representadas, en su forma última y mejor elaborada, por el monumento de 1780 para Santiago de Bilbao realizado por Luis Paret, sin duda el mejor exponente de las obras realizadas en el Señorío durante todo el periodo.

En general, cuando hablamos de monumentos pascuales, ateniéndonos a sus modelos en Vizcaya (aunque sin duda esto es extrapolable al resto de la Península) podemos hablar de dos periodos que se subdividen fundamentalmente por la aparición de la “perspectiva”, es decir, por el uso de la profundidad y los planos visuales gracias a los lienzos y/o bastidores de pintura que darán lugar a la creación de grandes tramoyas, similares a los escenarios teatrales.

Aunque los monumentos vizcaínos siempre se hallarán cubiertos de lienzos, primero solamente descriptivos y luego también decorativos, el uso de los mismos como creadores de un espacio religioso ideal y ficticio, heredero sin duda del trampantojo y demás efectos visuales del Barroco, será, sin embargo, un fenómeno que comenzará a finales del siglo XVII en lo que a los monumentos vizcaínos se refiere, alcanzando su forma más desarrollada en la segunda mitad del siglo XVIII, culminando con la creación de Luis Paret y Alcázar en 1780 para la parroquia de Santiago en Bilbao. Este hecho se debe, sin duda, a la gran expansión que conoció el “uso perspectivo” a finales del siglo XVII gracias a la difusión de estampas llegadas desde Italia y a la publicación del tratado de Andrea Pozzo *Prospettiva di pintori e architetti* (Roma, 1693) que fue traducido de forma inmediata a varios idiomas⁵⁵⁸.

Frente a este tipo de creaciones, el siglo XVII en Vizcaya será heredero de las formas clásicas del Renacimiento extremadas por el Barroco lo que planteó enormes problemas a cabildos y regimientos para que estas piezas fuesen armadas anualmente sin que sufriesen ningún tipo de daños: en la mayor parte de las iglesias se tenían que levantar andamios para poder colocar las diversas piezas en su sitio sin que ninguna se quebrase. Muchas veces los andamios debían de ceder y las piezas perderse como nos lo demuestra la cita de Portugalete en 1651 que nos informa de como la estructura cayó a tierra y se quebró por varios sitios⁵⁵⁹; en otras ocasiones, como sucedió en la antigua iglesia de Santa Ana de Durango en 1638, la estructura se quebró ya colocada⁵⁶⁰.

⁵⁵⁸ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Los monumentos o “perspectivas”...”, op. cit., p. 518.

⁵⁵⁹ A.H.E.V. Portugalete, libros de fábrica de la iglesia de Santa María de Santa María, A-617, 1651. En 1687 se nos ofrece un nuevo dato sobre el peso de semejantes moles al reflejarse la compra de una “gundaresa que peso beinte y nueve libras para detentar y suspender el monumento...”.

⁵⁶⁰ A.H.M.D. Libro de fábrica de Santa Ana, 34, 1638, p. 2v.

Los materiales empleados en la construcción de estos monumentos eran, fundamentalmente, la madera, la tela y el papel, este último empleado para la creación de jeroglíficos, emblemas y poemas, aunque no disponemos de ningún testimonio que corrobore ese uso específico en este tipo de obras, y que, gracias a la documentación duranguesa, sabemos dibujados⁵⁶¹, pintados y llenos de color⁵⁶².

La forma general de estas piezas durante el XVII era más bien piramidal, con varias gradas de tamaño variable y descendente, culminando con una estructura de tipo tabernáculo o templete⁵⁶³, con cubierta de semicúpula, “media naranja”⁵⁶⁴ u “ochavo”⁵⁶⁵ bajo la cual se albergaría el sagrario o urna que contendría la Sagrada Forma y sobre la que podía aparecer, no muy habitualmente, un pequeño segundo cuerpo a modo de linterna como podría haber tenido el monumento de 1613 para San Antón o el de Durango de 1594. El piso principal estaba sustentado por columnas: estando estipulado que los arcos deberían apoyarse en pilares según las normas clásicas, queda constancia de que la cúpula superior se sostenía, en muchas ocasiones gracias a columnas y arcos⁵⁶⁶ aunque también los pilares son mencionados alguna vez en relación a ornamentos (sagrarios) o piezas secundarias de la propia construcción⁵⁶⁷. Esta estructura básica se alteraría, según los casos, con balaustres⁵⁶⁸, cornisas⁵⁶⁹, etc.

⁵⁶¹ A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa María de Uribarri, 28, 1716.

⁵⁶² Se compraron para el monumento de Santa María tres manos de papel en 1702 (A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa María de Uribarri, 32, 1702, p. 417v.). En la segunda parroquia enclavada en el casco urbano de Durango, Santa Ana, también se utilizaba el papel para decorar el monumento como nos lo demuestra la cita de 1739 en que se habla de las cuatro manos de papel (cien pliegos) que el “maestro dorador” Luis de Foncueba encoló y pintó (A.H.M.D. Libro de fábrica de Santa Ana, 31, 1739, p. 8). Sobre el uso del papel en los monumentos vizcaínos tenemos muy pocas referencias siendo la más temprana la encontrada en 1614 en Santa María de Durango (A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa María de Uribarri, 30, 1613-1614, p. 15v.).

⁵⁶³ De ese tipo era el monumento que se levantó ya en 1613 en San Antón. A.H.E.V. Bilbao, libro de fábrica de la iglesia de san Antón, A-091, 1613 (todas las cuentas del monumento que se realizó entre 1612 y 1613 se encuentran, debido al pago de los herederos del artífice, en la cuenta del año 1643).

⁵⁶⁴ A.H.E.V. Portugalete, libros de fábrica de la iglesia de Santa María de Santa María, A-617, 1728. Portugalete, posiblemente por su deprimida economía, eligió un tipo de monumento que ya empezaba a estar en retroceso pues no disponía de lienzos pintados, como ya se estaban viendo en Bilbao y Elorrio, y que eran el prelude de los monumentos de “perspectiva”.

⁵⁶⁵ A.F.B. Elorrio, libro de cuentas de San Agustín, C. 608 L.7753, 1616.

⁵⁶⁶ En 1697 se paga a Juan Ruiz del Mazo por “el arco nuevo que se a echo del ochavo” del monumento de San Nicolás, Bilbao. A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de fábrica de San Nicolás, 163, 1697, p. 29v.

⁵⁶⁷ En 1647 se hicieron pilares para el sobrecielo del monumento de Santa María de Uribarri en Durango. A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa María de Uribarri, 29, 1647.

⁵⁶⁸ A.H.E.V. Portugalete, libros de fábrica de la iglesia de Santa María de Santa María, A-617, 1653. A.H.E.V. Bilbao, libros de fábrica de San Antón, A-091, 1612; etc.

⁵⁶⁹ La tenía el monumento realizado en 1643 para la catedral de Santiago de Bilbao. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 068, 22-III-1644, p.49.

Creemos que este tipo de estructura está influenciado por modelos vallisoletanos de custodias renacentistas y clasicistas⁵⁷⁰ y por las propias custodias que llegaron desde esta zona a tierras vascas y sus zonas limítrofes, piezas como la custodia de la catedral vieja de Vitoria [fig. 45](realizada por Juan Lorenzo en Valladolid en 1623)⁵⁷¹ o la custodia de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, realizada en Toledo en 1608⁵⁷², siempre de estilo turriforme y con cuerpos decrecientes, que resultan versiones reducidas y simplificadas de las llevadas a cabo en Valladolid a fines del siglo XVI⁵⁷³.



Fig. 45 y 46. LORENZO, J.: Custodia (1623). Catedral de Santa María o catedral vieja, Vitoria. ARFE, J. de: Custodia (1590). Catedral, Valladolid.

En este sentido, parece que, de las tres grandes custodias levantadas por Juan de Arfe para las catedrales de Ávila, Sevilla y Valladolid [fig. 46], va a ser esta última, acabada en 1590, la que más influya en los monumentos del Señorío de la primera

⁵⁷⁰ Las influencias de las custodias en la creación de la arquitectura efímera ha sido recogida en varios estudios desde hace casi medio siglo: BONET CORREA, A., "Túmulos del Emperador Carlos V", op. cit., pág. 63; ALLO MANERO, M., "Exequias del emperador Carlos V en la monarquía hispana", en *CARLOS V y las artes. Promoción artística y familia imperial*, Valladolid, 2000, págs. 261-281; VARAS RIVERO, M., "Sobre la orfebrería y la arquitectura efímera: apuntes sobre su conexión formal a través de algunos ejemplos sevillanos del siglo XVI y primer tercio del siglo XVII", *Laboratorio de arte*, nº. 19, 2006, pp. 101-121.

⁵⁷¹ BRASAS EGIDO, J. C., *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, Diputación, 1980, pp. 206-208, 234-235; "JUAN Lorenzo. Custodia Procesional", en *MIRARI: un pueblo al encuentro del arte= herri bat artearen bila* / [Sala América, diciembre 1989 - enero 1990]. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, pp. 420-423.

⁵⁷² A ellas habría que añadir la desaparecida custodia de la catedral de Burgos, obra también de Juan de Arfe, realizada en 1588 que parece responder al estilo de la custodia vallisoletana. HERNMARCK, C.: *Custodias procesionales en España*. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1987, p. 40 y 43.

⁵⁷³ Sobre esta custodia en concreto: ANDRÉS GONZÁLEZ, P., *Arte, fiesta e iconografía en torno a la eucaristía: Juan de Arfe y su obra: la custodia monumental de Valladolid*, Valladolid, Ayuntamiento, 2010; ORBANEJA, M^a del C., "Papeletas de orfebrería castellana: la custodia de la catedral de Valladolid", *BSAA*, T. 1, nº 3, 1932-1933, pp. 227-246; etc.

mitad del siglo XVII no solo por sus medidas (es la más pequeña de las tres con 167 cms.), sino por una decoración exenta más reducida (las figuritas son de menor tamaño que las de Sevilla y Avila y son muchas menos en cantidad) y, sobre todo, por la cubrición del último cuerpo⁵⁷⁴, una aguja, que nos recuerda el chapitel nombrado para el monumento de 1594 de Durango⁵⁷⁵, aunque no debemos descartar el conocimiento de la custodia sevillana entre los artistas que trabajan en el Señorío y que creemos influirá más entre las obras de la segunda mitad del XVII⁵⁷⁶.



Fig. 47 y 48. ARFE, J. de: *Custodia* (1580-1587). *Catedral, Sevilla*. VALDÉS, L.: *Monumento de Semana Santa de la catedral de Sevilla* (1695).

De cualquier forma, es evidente que será la forma piramidal y, ante todo, turriforme, la que va a ser modelo privilegiado en la península debido a su carácter funerario desde épocas muy antiguas y, sobre todo, a los modelos propagados a fines del XVI gracias al monumento de Semana Santa de la Catedral de Sevilla [fig. 48], de origen renacentista pero reformado en el Barroco, de varios cuerpos octogonales

⁵⁷⁴ HERNMARCK, C., op. cit., p. 158.

⁵⁷⁵ No debemos olvidar que esta custodia fue alabada entre los viajeros del siglo XVIII por su apariencia clasicista y su pureza formal. ANDRÉS GONZÁLEZ, P., op. cit., p. 77.

⁵⁷⁶ Hay varios estudios sobre la custodia sevillana por lo que solo destacamos unos pocos: SANZ SERRANO, M^a J., *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial, 1978; "La estancia en Sevilla y la obra de la custodia Hispalense", en SANZ SERRANO, M^a J. [coord.], *Centenario de la muerte de Juan de Arfe (1603-2003): jornadas: Centro Cultural El Monte, Sevilla, 11 y 12 de noviembre de 2003*, Fundación El Monte, 2004, pp. 93-125; HEREDIA MORENO, C., "El culto a la Eucaristía y las custodias en las catedrales andaluzas", en LACARRA DUCAY, M^a del C. [coord.], *El Barroco en las catedrales españolas*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2010, pp. 279-310; etc.

decrecientes, y al tratado de Juan de Arfe⁵⁷⁷ que alcanzó una gran repercusión, inmediata y decisiva, entre los artífices de la madera de la corona española, consiguiendo difundir de forma extensa este tipo de estructura que ya plasmó en la custodia mayor que realizó para la catedral sevillana [fig. 47] entre 1580 y 1587, influyendo de forma considerable en las construcciones efímeras levantadas a lo largo del siglo XVII⁵⁷⁸. Tan importante y fundamental se consideró desde el primer momento esta creación que ya en 1587 se editó la descripción sobre el trabajo de Arfe para la catedral andaluza titulada *Descripción de la traca y ornato de la custodia de plata de la sancta Iglesia de Sevilla* (Sevilla, 1587)⁵⁷⁹. Además, el propio Arfe siguió difundiendo este tipo de construcción gracias a la elaboración de otras custodias como las ya nombradas para la de la catedral de Ávila y la de la catedral de Valladolid entre 1587 y 1590⁵⁸⁰.

Otro apartado a tratar sería el de la decoración de este tipo de piezas. Olvidándonos de faroles, velas y “mecheros”, la ornamentación de estas obras será fundamentalmente pictórica resaltando los colores brillantes y los dorados⁵⁸¹, que refulgían con las luces ya mencionadas, y el palio o dosel que se situaba sobre toda la estructura y que se suele mencionar como “cielo” o “cielo raso”. Junto a esta decoración pictórica, que cubriría toda la estructura arquitectónica, destacaría una escasa decoración escultórica que se centra en las figuras de angelotes⁵⁸² y los llamados “fariseos” que empiezan a destacarse en el último periodo de las construcciones en

⁵⁷⁷ ARFE Y VILLAFANE, J. de, *De Varia Commesuración para la Esculptura y Architectura*. Sevilla, en la Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de Leon, 1585. La edición que hemos consultado es ARFE Y VILLAFANE, Juan de: *Varia Commesuracion de Juan de Arfe y Villafañe [...] nueva edición corregida, aumentada y mejorada [...]*. Madrid, Imprenta Real, 1806. Disponible en <http://books.google.com/books/ucm?vid=UCM5325286985&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>

⁵⁷⁸ SOTO CABA, V.: *Los catafalcos reales...*, op. cit., pp. 118-121.

⁵⁷⁹ HERNMARCK, C., op. cit., p. 156.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 158.

⁵⁸¹ A.H.E.V. Portugalete, libros de fábrica de la iglesia de Santa María de Santa María, A-617, 1728.

⁵⁸² Se nombran, por ejemplo, en Elorrio donde estaban pintados sobre lienzo (A.F.B. Elorrio, libros de fábrica de la iglesia de San Agustín, C.608 L.7753,1620). El pintor “Bentura” recibió 1100 reales por pintar “y dorar 3 anjeles de bulto” para el monumento nuevo (que también pintó) hecho en 1678 para San Antón (A.F.B. Bilbao, sección antigua, 161/001, libro de cuentas de San Antón, 1678, p. 30v.). Otro monumento con ángeles era el que disfrutaba la catedral de Santiago que en 1711 tenía nueve. (A.H.E.V. Bilbao, libros de cuentas de la catedral de Santiago, 1656-1736, A-294/295, 1705-1712, p. 130). También son citados en el monumento del siglo XVIII de Santa Ana de Durango, en 1774, cuando se hacen reparar los dos que existen y se les da nueva encarnación. A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa Ana, 31, 1774, p. 229v.

madera⁵⁸³. Hay, sin embargo, de vez en cuando algún otro tipo de imágenes escultóricas que se sitúan de forma excepcional en el monumento como lo demuestra el Ecce Homo que se realizó en 1677 para las gradas del monumento de San Severino en Valmaseda⁵⁸⁴. Esta escasez de elementos figurativos nos remite de nuevo a las custodias ya citadas de Vitoria y Santo Domingo de la Calzada, obras ya del siglo XVII, y a otras de la misma época del cuadrante norte peninsular (como la de Lugo [fig. 49], pieza llegada de Toledo, de la primera mitad del siglo XVII)⁵⁸⁵ donde se aprecia una ausencia casi total de escultura así como de relieves ornamentales debido, sin duda, al peso del clasicismo y las tesis escurialenses que llegaban desde la Corte y desde la misma Valladolid (avaladas por el mismo Juan de Arfe que adoptó este estilo a partir de 1590⁵⁸⁶), de donde llegaban en ese mismo momento los modelos escultóricos de Gregorio Fernández.



Fig. 49. Custodia (primera mitad del siglo XVII). Catedral, Lugo.

A lo largo del siglo XVII estas obras fueron cubiertas por lienzos en todas o casi todas sus caras aunque ya en las construcciones de finales del XVI se encontraban cuadros de iglesia, con historias religiosas, que eran puestos en los monumentos: el mejor ejemplo lo encontramos en el Durango de 1612 con los dos cuadros que realizó el pintor durangués Gerónimo (o Jerónimo) de Ganuza “uno con la historia de la cena del señor= y el otro de su santísimo sepulcro para poner en el monumento delante en el jueves santo”⁵⁸⁷. La cita no tiene nada de extraordinario en esta villa donde también

⁵⁸³ En 1690 se paga a Bentura Zugardi por encarnar los angeles y fariseos del monumento de Santiago en Bilbao. A.H.E.V. Bilbao, libros de fábrica de la catedral de Santiago, 1656-1736, A-294/295, 1690 a 1700, p. 100.

⁵⁸⁴ A.H.M.V. Libro de fábrica de la iglesia de San severino, nº. 022, 1677-1678, p. 283.

⁵⁸⁵ HERNMARCK, C., op. cit., p. 202.

⁵⁸⁶ La misma custodia de Vitoria se adscribe al estilo herreriano. *Ibíd.*, pp. 27-28.

⁵⁸⁷ A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa María de Uribarri, 1, 6-XI-1612.

aparece una breve descripción sobre los cuadros narrativos que cubrían el monumento de finales del XVI:

“... 3 mantas de lienzo para el adorno del santísimo monumento para el un lado la hystoria del sacrificio de Abraham con su hijo Ysac y por la otra ladera la historia de Abraham y de Melchisedec”⁵⁸⁸.

Los temas elegidos son muy a propósito para servir de decoración al monumento pascual ya que nos hablan del sometimiento a la voluntad de Dios (historia del sacrificio de Isaac) y del reconocimiento del poder del Altísimo a través del reconocimiento de la superioridad de Abraham y su Dios en la figura de Melquisedec, rey y “sacerdote del Dios Altísimo”⁵⁸⁹, temas que se resumen en la aceptación total del poder divino... y de la Iglesia que lo representa en la tierra como lo demuestra la elección de la historia del sacerdote Melquisedec.

La historia de Melquisedec, adecuada decoración de monumentos pues también representa la prefiguración de la Eucaristía⁵⁹⁰, nos remite de nuevo a los modelos vallisoletanos de las custodias pues es un tema que encontramos primero en la custodia de Arfe para Valladolid hacia 1587⁵⁹¹ y, más tarde y más cerca, en la custodia de la catedral vieja de Vitoria, fechada casi treinta años después del monumento durangués⁵⁹². De igual forma sucede con el sacrificio de Isaac, que aparece de forma habitual en las custodias españolas y que se relaciona también con la muerte de Jesús, lo cual también la hace idónea para ser emplazada en las piezas luctuosas, y que encontramos, de forma cercana, en la custodia que Juan de Arfe realizara en Ávila en 1571⁵⁹³.

No eran estos, sin embargo, los únicos cuadros que cubrían el monumento renacentista de Durango. Para figurar el “cielo” (tanto arquitectónicamente como simbólicamente) el monumento se cubría con una “manta” donde estaban representados Dios Padre y cuatro profetas. Representando las figuras que luego serán conocidas como “fariseos” había un lienzo con dos hombres armados y, por último, para cubrir toda la estructura, que estaría culminada por un chapitel, tenían una manta negra.

⁵⁸⁸ A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa María de Uribarri, 1, 1594.

⁵⁸⁹ Génesis 14, 18.

⁵⁹⁰ ALEJOS MORÁN, A., *La Eucaristía en el arte valenciano*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, CSIC, 1976, pp. 103-104; HERNMARCK, C., op. cit., p. 68.

⁵⁹¹ HERNMARCK, C., op. cit., p. 158.

⁵⁹² Al menos de esta forma identifica Brasas Egido la figura del segundo cuerpo de la custodia donde un sacerdote se arrodilla ante el altar. BRASAS EGIDO, J. C., op. cit., pp. 234-235.

⁵⁹³ HERNMARCK, C., op. cit., p. 68.

Podemos apreciar, en resumen, que el sentido simbólico de las representaciones y de la decoración es muy importante en este monumento.

Vemos, por contra, que en 1612 los temas han perdido su carácter simbólico renacentista para aludir directamente a los temas pasionales con lo cual los contenidos del monumento pierden en riqueza iconológica lo que ganan en didactismo y difusión de los principios católicos.

A partir del XVIII, aunque podemos emplazarlos también en las últimas décadas del XVII⁵⁹⁴, surgen otro tipo de lienzos imitando piezas arquitectónicas o con algún otro tipo de carácter decorativo⁵⁹⁵. Aunque estos lienzos comiencen a ser documentados, los cuadros narrativos no desaparecerán de la decoración de los monumentos hasta muy tarde⁵⁹⁶ siendo un símbolo de la pervivencia de los tradicionales gustos artísticos de sus patrocinadores. De cualquier forma, los laterales del monumento siempre dispusieron de paños o “frontales” que garantizaban una nota de color, obviando el dorado o el blanco, en el entorno fúnebre en que el monumento se encontraba enclavado⁵⁹⁷.

Como hemos comentado, los monumentos vizcaínos del siglo XVI y primeras décadas del XVII responden a un esquema generalizado de base piramidal sobre la cual se asienta un único piso de tipo templete, heredado sin duda de la época renacentista pero con unas dimensiones mucho mayores, y cubierto con una semicúpula.

Las obras realizadas en el Señorío dispusieron de la forma piramidal característica de custodias y túmulos (la forma piramidal siempre se asocia a la arquitectura funeraria) pero no con varios pisos que la sustentaran. Culminadas casi siempre por un único templete de forma clásica, la base de estas realizaciones serán gradas sucesivas descendentes, a veces tan numerosas que era habitual disponer de escaleras para acceder a la urna o sagrario del altar como sucedió con el monumento

⁵⁹⁴ En estos documentos desaparece toda referencia a la decoración narrativa. A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de fábrica de San Nicolás, 163, 1688, p. 15v. En 1697, en este mismo libro, se denomina a estos lienzos “tafetanes”. Otros ejemplos serían los cuatro “paños” que recibieron “color” y fueron pintados por Bentura de Sugasu para el monumento de San Antón en 1682 (A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de cuentas de San Antón, 161/001, 1682, p. 33v.).

⁵⁹⁵ En 1739 Andrés Zamarripa pinta “tres lienzos fingiendo en ellos una cornisa para el monumento” de San Antón. A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de cuentas de San Antón, 161/001, 1739, p. 126v.

⁵⁹⁶ Se pintan cuatro pinturas de la Pasión para las gradas del monumento de San Antón en 1747. A.F.B. Bilbao, sección antigua, 161/001, 1747p. 147v.

⁵⁹⁷ En 1643 se pagó a Sebastián de Galbarriatu por pintar y dorar los cuatro frontales del monumento de Santiago en Bilbao. A.H.E.V. Bilbao, libros de fábrica de la catedral de Santiago, 1567-1654, A-091, 1643, p. 121.

realizado por Diego Lombera para Valmaseda en 1650. En Valmaseda estas altas estructuras de base piramidal serán habituales como lo demuestra la cita de las “escaleras” de las gradas que aún poseía el monumento de 1790⁵⁹⁸.

Que las gradas descendentes eran un elemento habitual en este tipo de construcciones lo vemos también en varias citas, unas respecto a los monumentos en si, como el de San Antón cuyos “escalones” fueron reparados en 1659 por un entallador local, con gradas doradas en 1670 por Francisco Brustin⁵⁹⁹, y otras respecto a sagrarios como el de Elorrio de 1748, al que se le puso una “gradería” nueva al año siguiente⁶⁰⁰.

Con muchas menos gradas que los monumentos balmasedanos debió levantarse en 1613 el de la iglesia de San Antón de Bilbao, realizado por Francisco de Mendieta y su yerno Juan Brustin⁶⁰¹. Analizaremos con cuidado este monumento puesto que es el primero del cual tenemos una cierta descripción y que nos orienta sobre la evolución de obras y artistas dentro de este género de construcciones.

La obra de San Antón estaba realizada con cuatro columnas y sus remates dorados, lo cual demuestra su condición de templete a forma de enorme baldaquino que cubriría el espacio donde se hallaba el sagrario o arca que contenía la Sagrada Forma. Al no nombrarse en ningún momento las gradas de la base de la pieza, suponemos que estas no tendrían verdadera relevancia en el conjunto. La balaustrería fue pintada y colocada en el monumento por el pintor y su yerno⁶⁰². Nada se nos dice de la cubrición pero, debido al ejemplo durangués, creemos que podría haber sido también en chapitel o en forma de linterna. En definitiva, la descripción del monumento nos remite a varias creaciones festivas: en primer lugar, recuerda al monumento de la catedral escorialense, un templete de planta cruciforme, con cuatro frontones y ocho columnas exteriores, rematado con un segundo cuerpo en forma de linterna circular. También nos hace recordar otro modelo, el de la custodia realizada por Francisco Álvarez entre 1573 y 1574 para el ayuntamiento de Madrid [fig. 50]: un templete sostenido por cuatro pares de columnas corintias que soportan una cubierta labrada sustentante a su vez de un

⁵⁹⁸ “...que después de haver subido el diacono por la escalerilla y colocado el copon sobre un pequeño altar al pie de la urna levanta un poco el paño y patena que le cubre y le manifiesta al alcalde; el qual hace una profunda reberencia y buelbe a vajar sin dar la espalda al sacramento hasta la infima grada...”. A.H.M.V. Libro provisiones y autos ganados por la villa, nº. 046, 22-V-1790, pp. 683-713.

⁵⁹⁹ A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de fábrica de la iglesia de San Antón, 161/001, 1659, p. 7v; 1670, p. 21v.

⁶⁰⁰ A.F.B. Elorrio, libros de fábrica de la iglesia de San Agustín, C. 609 L.7783, 1749-1750.

⁶⁰¹ A.H.E.V. Bilbao, libro de fábrica de la iglesia de San Antón, A-091, 1613 (todas las cuentas del monumento que se realizó entre 1612 y 1613 se encuentran, debido al pago de los herederos del artífice, en la cuenta del año 1643). Lo que se narra sobre este monumento sigue la cita del archivo eclesiástico.

⁶⁰² A.H.E.V. Bilbao, libro de fábrica de la iglesia de San Antón, A-091, 1612, p. 148.

templete semicircular⁶⁰³. Y estos modelos, de nuevo, nos remiten a la custodia vitoriana y a la lucense ya citadas.



Fig. 50. ÁLVAREZ, F.: Custodia procesional (1573-1574). Madrid.

Esta similitud no es baladí ya que Mendieta, pese a realizar sus últimos trabajos en las dos primeras décadas del siglo XVII, es un artista renacentista y es probable que las obras madrileñas, realizadas en un estilo manierista (como revela, en el caso de la custodia, sobre todo, las esculturas), se ajustasen mejor a sus pretensiones. El cómo pudo llegar a conocer estas obras puede encontrarse en el viaje forzado que tuvo que hacer a Valladolid entre 1607 y 1608, que más tarde comentaremos, donde entraría en contacto con las obras que en ese momento se producían allí así como con los modelos que llegaban desde la Corte. Siendo obras que a comienzos del XVII eran retardatarias, pudieron atraer la atención de este artista alavés anclado en el pasado al que su gusto por el arte flamenco debía de hacerle más queridas este tipo de obras que las que en ese momento se levantaban siguiendo los preceptos de Arfe.

La obra estuvo completamente recubierta no de pintura dorada sino de 2016 panes de oro que fueron repartidos por el pintor alavés, encargado del diseño y de toda la parte decorativa del monumento. Su yerno, Brustin, pintó con él la baslaustrería y fue el encargado de las “echuras”, es decir, de la composición de las diversas piezas para su

⁶⁰³ HERNMARCK, C., op. cit., pp. 144-145. Esta obra tiene su propia bibliografía entre la cual destacamos: MARTÍN, F., «La custodia del Corpus madrileño», *Iberjoya*, nº 4, 1982, pp. 47-53; CRUZ VALDOVINOS, J. M., «Andas 1565-1568 y custodia 1573-1574», en *Valor y lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*, Madrid, 2005, pp. 72-77.

ensamblaje⁶⁰⁴. Hemos de añadir que, aunque parezca extraño, parte de la doradura de la construcción fue realizada por el maestro entallador Juan de Sarralde⁶⁰⁵.

La pieza también estaba dotada de un sobrecielo dorado, a modo de dosel. El hecho de que estuviese recubierto de auténtico oro y no de pintura dorada nos habla ya de la riqueza de los destinatarios de la obra: no olvidemos que San Antón es la iglesia en la que se instalarán los propietarios de la tierra y donde el Consulado tendrá su capilla. Las mayores fortunas de la villa se darán cita durante estos siglos en San Antón donde también hallaremos a los descendientes del propio Mendieta, los Brustin, como miembros de la cofradía titular⁶⁰⁶.

El aspecto real de la obra de Mendieta y Brustin nos es desconocido, tal y como nos sucede con el resto de los monumentos de la época, pero por los datos que poseemos podemos deducir varias cosas. En primer lugar, respecto a la decoración, debemos presumir que sería, fundamentalmente, pictórica, no solo por el hecho de que su tracista, Francisco de Mendieta, fuese pintor (aunque, como hemos visto en el capítulo dedicado a los pasos de Semana Santa, esta afirmación debe ser matizada), sino porque ese era el tipo de decoración que se estilaba en los monumentos vizcaínos de finales del XVI como lo demuestra el ya citado monumento de Durango de 1594.

No creemos que el tipo de decoración del monumento de San Antón poseyera demasiados tintes simbólicos puesto que en las obras pictóricas de Mendieta que han llegado hasta nuestros días no abundan (Milagro en Begoña [h. 1590], Boda en Begoña [1607]) a excepción del cuadro *El besamanos* o *La Jura de los Fueros* por Fernando V (h. 1607)⁶⁰⁷. Carecemos otros testimonios, hasta el momento, del quehacer artístico del pintor alavés en este campo festivo ya que ninguna otra realización suya es conocida en nuestros días. Es interesante destacar que la bibliografía tradicional⁶⁰⁸ le cita como autor de un monumento para la iglesia de Santa Marina de Vergara (Guipúzcoa).

⁶⁰⁴ Juan Brustin es, además, responsable de la autoría del monumento realizado para la iglesia parroquial de Galdácano que realizó junto a su hijo Francisco, encargado de la decoración pictórica, entre 1653 y 1654. ZORROZUA SANTISTEBAN, J., “El Monumento de Semana Santa...”, op. cit., p. 260.

⁶⁰⁵ A.H.E.V. Bilbao, libro de fábrica de la iglesia de san Antón, A-091, 1613, p. 150.

⁶⁰⁶ A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de cuentas de la cofradía de San Antonio Abad, 150/001, lista de miembros en 1655: Juan y Francisco Brustin (yerno y nieto de Francisco de Mendieta respectivamente).

⁶⁰⁷ Hasta el momento la bibliografía ha datado esta obra sobre el año 1609. La posible realización de este cuadro en 1607, o poco antes, viene dada por su aparición en el pleito contra Mendieta de ese año que tenía como fundamento la intervención del pintor en la conjura de los “agavillados” de Bilbao en 1607. ZABALA MONTOYA, M., “Francisco de Mendieta en berrikuspenerako zenbait datu berria”, *B.R.S.B.A.P.*, año LIII, cuaderno 1, 1997, p. 207.

⁶⁰⁸ Hay poca bibliografía tradicional sobre Mendieta destacando las obras de AREITO Y MENDIOLEA, D. de, “Francisco de Mendieta, escritor y pintor”, *R.I.E.V.: Revista Internacional de Estudios Vascos*, T.

Su arte, no demasiado brillante (aunque, sin duda, es el mejor pintor vizcaíno del Renacimiento), se pone al servicio de la crónica local siendo buen reflejo de la vida vizcaína de finales del XVI y principios del XVII. Sus cuadros recogen con minuciosidad elementos de la vida cotidiana como son, sobre todo, los tocados de las vizcaínas del momento (que son plasmados con un rigor casi entomológico), los espacios religiosos (básicamente la bilbaína basílica de Begoña), los ritos (la boda, la procesión, el besamanos), los escudos heráldicos, etc.

Es evidente que este tipo de obras son las que ayudan a recuperar datos históricos, antropológicos y etnográficos sobre la época renacentista en Vizcaya, amén de otras aportaciones en el terreno de la emblemática y la ornamentación artística: *El besamanos* [fig. 51], por ejemplo, recoge en los escudos que portan los caballeros de las primeras filas toda una amplia colección heráldica de los viejos linajes que participaron en las guerras banderizas; aparecen los tocados de las mujeres vizcaínas del periodo en la parte izquierda superior; una muestra de arquitectura románica en la plasmación de la primitiva iglesia de la Antigua de Guernica donde se reunían las Juntas Generales; el hecho histórico del reconocimiento del rey Fernando, esposo de Isabel de Castilla, como señor de Vizcaya, acontecimiento que tuvo lugar casi un siglo antes de plasmarse en este lienzo; los detalles recogidos en las vestimentas de los caballeros, el trono real, las telas en general, etc.; las figuras casi inexpresivas, de canon alargado, con una manifiesta frialdad tanto en la composición (digna casi de un friso sumerio o acadio) como en la plasmación del hecho; la ornamentación claramente manierista en esa cartela explicativa del hecho histórico en primer plano, etc.



Fig. 51. MENDIETA, F.: *El besamanos o La jura de los Fueros por Fernando IV* (h. 1607).

Resulta, desde el punto de vista puramente artístico, mucho más recomendable un cuadro como *Boda en Begoña* [fig. 79] donde se recoge, en primer lugar, un espacio contemporáneo al artista como es la iglesia renacentista de Begoña, donde sobresale el retablo del XVI dedicado a la Virgen y que el pintor recoge con pulcritud, donde las actitudes y expresiones (aún dentro de la mediocridad generalizada de la ejecución) resultan más amables, el estudio de tocados de las mujeres es más acertado (aunque, para destrozarse la impresión de la pintura, ya está el esquema de lugares al pie del cuadro, revelando los lugares de Vizcaya a los que corresponden cada tocado y que emplaza los mismos en el lienzo con un numerito sobre cada cabeza) y, en general, no se respira el aire de frialdad que tienen el resto de las obras pictóricas de este artista.

A Mendieta le gustan los detalles tomados de la realidad que refleja de forma minuciosa e idealizada en sus cuadros, relegando de forma deliberada todo lo fantástico e irreal. Una demostración de este hecho surge en su plasmación del milagro de la virgen de Begoña por cuya intercesión un muchacho sin lengua recuperó el habla en tiempos de Felipe II. El artista además refleja la escena del milagro (un ángel que acude a los ruegos del muchacho en la basílica) en un segundo plano y algo desplazado a la izquierda sobre el eje central del cuadro lo cual hace que el espectador focalice su visión sobre la procesión, en primer plano, y el retablo de la Virgen de Begoña, centro vertebrador del lienzo. El milagro se perdería en la composición, mucho más centrada en las personas y en la Virgen, si no fuera porque el pintor lo ha aislado deliberadamente del grupo humano de la procesión.

El arte de Mendieta nos recuerda más la influencia del renacimiento flamenco, por esa aprehensión de la realidad cotidiana y de los detalles, que el renacimiento italiano. Pese a que ese momento artístico se corresponde con el triunfo del Romanismo en las zonas limítrofes (Álava y Guipúzcoa sobre todo), los aportes manieristas que llegan al norte gracias a Anchieta y otros escultores no tienen un reflejo claro en Vizcaya, ni en su escultura (solo veremos nombres y piezas de segundo orden, siendo la obra más notable el retablo mayor de Santa María de Uribarri en Durango de Martín Ruiz de Zubiate) ni en la pintura. En el aspecto del sentido pictórico parece que influyó mucho más la llegada de tablas desde Flandes, que encontramos en numerosas iglesias vizcaínas y que eran objeto del coleccionismo de la época, que la aportación manierista contemporánea en el campo escultórico.

El trabajo del pintor, cuya calidad es cuestionable, reflejaría los gustos de la sociedad vizcaína de la época, más de los viejos bandos y las antiguas tradiciones que

de la nueva burguesía comercial que comenzaba a imponerse en las villas, sociedad que gustaba de verse a si misma de forma realista, haciendo alarde de sus detalles diferenciales, sobre todo en atuendos, escudos y jerarquías, y resaltando “virtudes” vizcaínas como eran la religiosidad, el pietismo y el respeto foral.

Y, sin embargo, debemos constatar que este pintor alavés fue uno de los cabecillas de la llamada ‘revuelta de los agavillados’ sucedida durante el mes de diciembre de 1607: esta “revuelta”, si se puede llamar así a un intento de la baja burguesía bilbaína por acceder al poder municipal, tuvo como cabeza más visible a Mendieta que lideró a los oficiales “mecánicos” de la villa (bordoneros, sastres, arquitectos, pintores, etc.) en su pretensión de conseguir puestos de regidores⁶⁰⁹. Los grandes comerciantes y mercaderes bilbaínos junto con los descendientes de los banderizos formaban una oligarquía que se había apoderado del poder municipal impidiendo el acceso a los cargos de todos aquellos que desempeñasen oficios mecánicos, es decir, manuales, incluyendo en ellos los artísticos como pintura, escultura y arquitectura. El artista, que ya arrastraba tras de si una cierta fama y prestigio, aparece como la persona indicada para encabezar esta iniciativa que alió a los gremios textil y artístico de Bilbao. Como puede suponerse el intento acabó desbaratado y el pintor fue perseguido, refugiándose en Valladolid.

Si la acción de los oficiales bilbaínos puede englobarse claramente en los intentos de la pequeña burguesía vizcaína por acceder a unos puestos de poder que les fueron negados de forma sistemática por el Antiguo Régimen y sus representantes municipales, la aparición y liderazgo de Mendieta debe entenderse también como un deseo de que fuese reconocida su condición de artista encuadrado en las llamadas artes “liberales”. En realidad, todos los involucrados tenían conciencia de pertenecer a los oficios “liberales” por lo que se expresaban diciendo:

“porque el usso y exercio del ofiçio que su parte tenia no ynedia que pudieser (sic) electo a los oficios publicos y lo mesmo hera en otras artes y oficios que hauia en la dicha Villa, las quales heran tenidas y estimadas por honrosas y liberales”⁶¹⁰.

El mismo defensor del pintor ante la Chancillería de Valladolid calificaba a los trabajos de los agavillados como “oficios y artes o ministerios”. Pero, aunque la

⁶⁰⁹ Para la participación de Mendieta en el movimiento de los agavillados hemos empleado fundamentalmente el trabajo de PÉREZ HERNÁNDEZ, S., “Dos movimientos contestatarios en el tránsito del siglo XVI al XVII: los escribanos del número y los oficiales agavillados de Bilbao”, en *PODER, resistencia y conflicto...*, op. cit., pp. 185- 217.

⁶¹⁰ *Ibíd.*, p. 213.

sentencia de Valladolid fue favorable a Mendieta y se decretó que no había estado en su mente el deseo de introducir novedades en el gobierno de la villa, la oligarquía municipal persiguió con dureza a los cabecillas de la revuelta durante años. De hecho no se conoce ninguna gran obra en lienzo del maestro alavés posterior a 1607 y en la obra del monumento de San Antón, sufragada por el municipio, sin duda pesaría el prestigio de Mendieta y el paso de casi seis años desde la intentona de los agavillados al otorgarle una obra de cierta importancia como ésta.

¿Cambiaría la concepción artística del pintor tras estos sucesos? Con casi total seguridad, no. Los clientes del artista seguían siendo los mismos, el poder municipal y local así como las grandes fortunas, por lo cual el artista debía de seguir desarrollando los mismos temas y con el mismo estilo en un ambiente que le había marginado todo lo posible tras su participación en los hechos de 1607. De esta forma, Mendieta está ligado a un tiempo aristocrático que agoniza y que en lo artístico recurre a él como garante de fidelidad e idealización de un mundo que desaparece. Los Brustin, sus herederos (la hija del pintor casó con Juan Brustin, el primero de la saga llegado de Flandes antes de 1613, año en que ya se encontraba trabajando con el pintor alavés en las mazas de los maceros de Bilbao⁶¹¹ y el monumento de San Antón), siguieron esa línea tradicionalista pese a la evolución artística que se seguía en el resto de la corona española y ninguno de ellos destacará por sus dotes artísticas aunque trabajarán de forma abundante en Bilbao y en otros lugares del Señorío. Más adelante profundizaremos en su labor relacionada con la fiesta.

Trabajando para un ayuntamiento ligado aún a los antiguos linajes, podemos suponer que la obra del pintor sería muy continuista con las realizadas en las iglesias vizcaínas en las últimas décadas del XVI. ¿Y cómo serían estas construcciones? Casi debemos fiarnos de nuestra intuición pero, guiados por lo descrito para el monumento de Durango de 1594, debemos suponer que eran estructuras de cierto tamaño, aunque con unas dimensiones más reducidas que en la segunda mitad del XVII, con elementos clásicos, tanto en columnas y balaustres como en las cubriciones que remitirían tanto a modelos escurialenses como a los llegados directamente de Italia en el XVI.

En general, las obras de las primeras décadas del siglo XVII debieron continuar con este tipo de estructuras sencillas arquitectónicamente hablando que estarían

⁶¹¹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 037, 7-VI-1613.

cubiertas de lienzos en donde se hallaría la verdadera decoración del conjunto. En 1620, encontramos en Elorrio, en la iglesia de San Agustín, referencias a estos lienzos que decoraban el monumento con la figura de un Cristo crucificado y unos ángeles pintados:

“Item para los remates y angelotes que se añadieron al monumento dio por su deboçion el lienço una persona debota y sobraron tres baras...”. “Yten a Martín de Uriarte [...] por el bastidor del crucifixo y los marcos de los angelotes”⁶¹².

Este monumento se empezó a realizar en 1619 por Martín de Uriarte y Juan de Bolumbiscar, entallador que luego sería el encargado de levantarlo durante varios años. El monumento de Jueves Santo, una vez acabado, fue ensanchado por sus lados, pintando estas ampliaciones Gabriel de Urquizu⁶¹³.

La reforma sufrida por este monumento parece ya preludiar la nueva etapa de estas construcciones. Hacia 1650, como ya hemos comentado, el panorama cambia no tanto por la transformación de la decoración en lienzo, que seguirá siendo muy abundante durante décadas, tanto en obras narrativas como en decorativas que poco a poco se irán abriendo paso, como por las dimensiones colosales que van a adquirir estas obras. Aunque esta va a ser la característica más relevante, también van a existir otras como la creación de angelotes y fariseos como piezas escultóricas que adornan el armazón de madera sin que en ningún momento se aluda al posible cambio de las formas arquitectónicas.

Una de las primeras obras de este género colosalista es el ya citado monumento que se levanta en San Severino de Valmaseda, una mole creada por Diego de Lombera que hubo de ser traída desde su taller pieza a pieza para ser levantada de nuevo en la iglesia principal de la villa en un trabajo que duró dos días. El escultor pertenecía al taller de Limpias, enclave artístico cántabro de donde salieron multitud de tracistas, escultores, canteros, etc., que trabajaron e influyeron en las obras realizadas en el Señorío⁶¹⁴. Este artista tuvo una amplia relación con localidades vizcaínas cercanas a Limpias siendo precisamente su primera obra contratada en el Señorío, realizada por su hijo Bernardo, el retablo de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Valmaseda en 1637⁶¹⁵.

⁶¹² A.F.B. Elorrio, libros de fábrica de la iglesia de San Agustín, C.608 L.7753, 1620-1621.

⁶¹³ *Ibid.*, 1618-1619.

⁶¹⁴ VÉLEZ CHAURRI, J. J., “La escultura barroca...”, *op. cit.*, p. 58.

⁶¹⁵ Este dato y la biografía de Diego de Lombera en *ARTISTAS cántabros...*, *op. cit.*, pp. 365-367. Véase también POLO SÁNCHEZ, J. J., *op. cit.*, pp. 72-75 y PAYO HERNANZ, R. J., *El retablo en Burgos...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 477-478.

Lombera pertenecería al conjunto de autores que conservaban influencias del periodo anterior en un momento en el que los artistas madrileños que trabajaban en el País Vasco, hacia mediados del siglo XVII, traían las nuevas corrientes escultóricas⁶¹⁶. Diego y Bernardo de Lombera, hijo del primero del cual hablaremos respecto al monumento bilbaíno de 1641, pertenecían a la segunda generación de ensambladores y escultores salidos del taller de Limpias artistas que, aun incorporando la corriente naturalista castellana a sus obras escultóricas, siempre mantuvieron un fuerte recuerdo romanista⁶¹⁷. Confirmando esa dependencia de modelos anteriores vemos como, dentro de la construcción, se resalta la numerosa decoración pictórica como lo demuestran esas citadas once varas de “lienzo de la marquesa” que se compraron para el adorno de la obra valmasedana⁶¹⁸.

De cualquier forma, es curioso constatar que los estudiosos dicen que la obra de Diego de Lombera en Cantabria finalizó hacia 1647 trasladándose familia y taller primero a Vizcaya y luego a La Rioja⁶¹⁹: así pues el monumento valmasedano de 1650, montado en la villa vizcaína para 1651, habría sido realizado ya en el mismo Señorío, tal vez en la propia Valmaseda donde ya habían trabajado antes los Lombera. No es extraño por otra parte que se acudiese a Lombera para la creación de esta pieza puesto que, desde sus comienzos, se le tuvo como un buen tracista y arquitecto gracias a la creación de retablos⁶²⁰ y su fama como escultor era indiscutible. Estos datos vienen de nuevo a demostrar como la historia del arte pocas veces repara en estas obras menores que también deberían ser estudiadas como verdaderas Obras de Arte.

La obra valmasedana es solo una de las muestras del nuevo tipo de creación que empieza a instalarse en las villas vizcaínas: las trazas de los monumentos sufren ciertos cambios, sobre todo en lo que a monumentalidad se refiere, alcanzando cotas colosales dentro de Vizcaya. El mejor exponente de esta tendencia es el monumento levantado por Juan Martínez de Bolialdea⁶²¹, maestro arquitecto, en la parroquia de Santiago de Bilbao.

⁶¹⁶ Polo Sánchez y Julen ZORROZUA lo sitúan bajo la influencia de las formas romanistas. ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit., p. 213.

⁶¹⁷ POLO SÁNCHEZ, J. J., op. cit., p. 41.

⁶¹⁸ A.H.M.V. Libro de fábrica de la iglesia de San severino, nº. 022, 1649-1650, p. 117v.; 1651-1652, p. 125v.

⁶¹⁹ POLO SÁNCHEZ, J. J., op. cit., pp. 75 y 77.

⁶²⁰ POLO SÁNCHEZ, J.J., op. cit., p. 73.

⁶²¹ En la bibliografía se le llama solamente Juan de Bolialdea por lo que a partir de ahora nos referiremos a él de esta manera. VÉLEZ CHAURRI, J. J., “La escultura barroca...”, op. cit, p. 62.

El monumento realizado por Juan de Bolialdea tiene una génesis que puede ser seguida sin demasiadas complicaciones gracias a la documentación municipal y eclesiástica. Ya en 1637 se pagó a Bolialdea por la traza del monumento, que posteriormente realizaría el mismo, y para cuyo trabajo tuvo que ir dos veces a Bilbao desde Guernica⁶²² aunque a él se le nombre más tarde como vecino de “Axpe de Busturia”⁶²³ siendo originario, como más tarde comentaremos, de Forua. La obra saldría a remate en 1641: conocemos el nombre de uno de los rematantes que se presentaron a concursar, Bernardo de Lombera, vecino de Limpias⁶²⁴. Su presencia en el remate bilbaíno debe entenderse como consecuencia de la llegada de los artistas del taller de Limpias al Señorío: su padre Diego había realizado un primer retablo en Valmaseda en el año 1637 y se le data así mismo en Bilbao en 1639⁶²⁵ estando registrada la obra conjunta de padre e hijo en el retablo mayor de la parroquia de Zamudio en 1644. Pese a tales antecedentes, Lombera no obtuvo el remate del monumento por lo cual se le dieron seis ducados como compensación⁶²⁶.

La obra, ya concedida a Bolialdea, fue levantada entre el año 1641 y 1642, siendo tasada en 1643. Es posible que los munícipes se decidiesen a levantar el nuevo monumento debido al incendio que sufrió la catedral en 1641 y que obligó a reparar varios altares de los cuales hemos hablado en el capítulo dedicado al espacio religioso. Tal vez el antiguo monumento se vio afectado por el incendio o, viéndose obligados a realizar un gran gasto en los nuevos altares, el consistorio se decidió a tomar una decisión que posponían continuamente debido a su alto coste. Desde luego la coincidencia de fechas habla a favor de la primera hipótesis que, sin embargo, no podemos demostrar.

Una vez finalizada, la obra fue tasada por Bernardo de Lombera, el rematante rechazado, así como por Juan Bazcardo, vecino de Caparroso en el reino de Navarra⁶²⁷, escultor de herencia romanista y uno de los escultores de retablos más importantes de la

⁶²² A.H.E.V. Bilbao, libros de fábrica de la catedral de Santiago, A-294, 1637, p. 70v.

⁶²³ A.H.E.V. Bilbao, libros de fábrica de la catedral de Santiago, A-294/295, 1662.

⁶²⁴ Bernardo de Lombera es el ya nombrado hijo de Diego de Lombera, de estilo romanista con influencias castellanias similar al de su padre pero menos brillante. Biografías en *ARTISTAS cántabros...*, op. cit., p. 365. Véase también POLO SÁNCHEZ, J. J., op. cit., pp.76-77, y ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit, p. 213-214.

⁶²⁵ POLO SÁNCHEZ, J. J., op. cit., pp. 74-75.

⁶²⁶ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 065, 1-VII-1641.

⁶²⁷ A.H.E.V. Bilbao, libros de fábrica de la catedral de Santiago, 1643, pp. 120-121.

zona nororiental en este periodo⁶²⁸. La procedencia de los tasadores, que habían trabajado o estaban trabajando en tierras del Señorío, nos habla tanto de la importancia de los allí requeridos como de la relevancia que se deseaba otorgar a la propia obra. Esta construcción tuvo un coste superior al que se había previsto en un principio, 6500 reales⁶²⁹, puesto que, según las cifras aportadas por el libro de fábrica de aquel año, el precio real fue de 243.000 maravedís sin contar los 1100 maravedís dados a Sebastián de Galbarriatu por dorar y estofar el sagrario y los 400 maravedís por pintar y dorar los cuatro frontales que se ponían en sus cuatro caras. Más tarde volveremos sobre estos elementos del monumento.

Tanto a la fábrica de la catedral como al ayuntamiento les fue imposible reunir la cantidad de dinero que se debía a Boliialdea con lo cual este tuvo una importante pérdida económica. Como compensación se le ofreció el tercero de los altares quemados en Santiago, el dedicado a San José, con traza de Bernabé Cordero, retablista madrileño cuyo estudio resulta fundamental para apreciar la llegada de las innovaciones de la Corte a la retablistica vizcaína y que fue jefe de Antonio Alloytiz en el resto de los retablos de Santiago, y con esculturas concedidas a Juan Bazcardo (en los textos originales, Bascardo), tasador de la obra del monumento⁶³⁰.

Debemos utilizar la imaginación para poder suponer las dimensiones del monumento de Santiago a través de su elevado coste, remitiéndonos quizás al monumento sevillano como referencia. El propio ayuntamiento reconocía que el precio de la obra había sido exorbitante pues era “obra [...]untuossa y de gran costa” sin que aún hubiese sido pintada ni dorada⁶³¹. Tuvieron que recurrir a las cofradías de Santiago para cubrir las necesidades de cera de la construcción en Semana Santa ya que ellos no tenían más dinero.

El monumento fue reformado nada más ser acabado por el propio Boliialdea bajo las indicaciones de Juan Bazcardo, lo cual aumentó otros tres mil reales el coste de la obra. La importancia de los arreglos sugeridos por Bazcardo nos remite a su posible aportación al monumento bilbaíno ya que Bazcardo, influenciado del taller navarro de Cabrero, discípulo del escultor Pedro González de San Pedro, tiene a gala el haber introducido en la vertiente cantábrica el romanismo procedente de Navarra dotándolo de

⁶²⁸ ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit., p. 194. De su trabajo en Guipúzcoa CENDOYA ECHANIZ, I., *El retablo barroco en el Goierri*, op. cit., p. 201 e INSAUSTI, S., “Artistas en Tolosa: Bernabé Cordero y Juan de Bazcardo”, *B.R.S.B.A.P.*, año XV, 1959, pp. 315-331.

⁶²⁹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 066, 7-XI-1642.

⁶³⁰ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 066, 23-XII-1642.

⁶³¹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 066, 12-XII-1642.

un mayor naturalismo frente al expresionismo anterior⁶³². Poco parece, sin embargo, que pudiera influenciar este hecho en la concepción final del monumento ya que las “reformas” de la obra bilbaína se limitaron a modificaciones de tipo arquitectónico que, por otra parte, debieron contribuir a dotarle de un aspecto más austero y, sobre todo, a hacerle algo más manejable.

Los “aumentos” del monumento fueron recortar “alrededor” y poner unas bisagras de hierro para las cornisas superiores, para dar mayor fortaleza a la construcción que debía de soportar un peso tremendo y facilitar su colocación. Es significativo que Boliáldea advierta que el monumento no puede quedar instalado en el lugar en que se había dejado para su revisión ya que “no se podría asentar despues de echo en el altar de San Sebastián” que entonces se debía de estar construyendo cerca de la zona del altar mayor. Ante el temor de que efectivamente las dimensiones del monumento impidiesen que fuese instalado frente al altar mayor después de realizarse el retablo de San Sebastián, se encargó a Sebastián de Galbarriatu, maestro pintor, un estudio sobre tal posibilidad⁶³³. La cuestión alcanzó tal importancia que el mismísimo obispo de Calahorra-La Calzada expidió una carta para que, entre otras cuestiones, el ayuntamiento pudiese colocar el año de 1645 el nuevo monumento en el crucero de la iglesia pese a que estorbaba “los divinos officios procesiones de disciplina y Naçarenos y para los sermones” pues se preveía trasladarle de emplazamiento al año siguiente, cuando le fuesen estrechados ocho pies, y ya pudiese ser levantado frente a la nave donde estaba el altar de San Sebastián⁶³⁴.

Las dimensiones del monumento fueron de tal magnitud que, finalmente, el propio ayuntamiento tuvo que renunciar a sus colosales medidas. No era que el único lugar donde pudiese ser colocado fuese en medio del crucero, lo cual impedía la circulación de los curas y los feligreses durante las misas de Semana Santa, sino que también tenían problemas para poderlo montar y desmontar todos los años para después guardarlo. Todo ello obligó al ayuntamiento a que

“...reconociendo y ajustando los dichos ynconbenientes se reforme y minore la maquina y grandesa del dicho monumento dexandole todabia con la misma forma antigua a ser posible y con debido lucimiento para en los demas días semejantes de los años siguientes se elixa en la dicha yglesia el puesto donde

⁶³² POLO SÁNCHEZ, J. J., op. cit., p. 183.

⁶³³ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 068, 22-III-1644, p. 49.

⁶³⁴ A.F.B. Bilbao, sección antigua, 224/001/036, 1645.

con el dicho lucimiento y toda desenga y con el menor embarazo para proseçiones y otros actos pueda hestar...”⁶³⁵.

El monumento, que en principio tuvo que tener unas dimensiones razonables, respondiendo seguramente a la tipología del monumento-templete, creció ya antes de ser terminado por Boliáldea que, si alteró el plan inicial, tuvo que hacerlo bajo las indicaciones de los representantes municipales que buscaban una obra impresionante sobre todo en las medidas ya que en ningún momento se hace alusión a la estructura arquitectónica o la decoración escultórica (de la que nada se dice en la documentación). La única decoración conocida (aunque, sin duda, no la única realizada) se concentró en el sagrario de Galbarriatu y los frontales decorados, los llamados “lienzos” decorativos que lo determinan como una obra de transición y que lo unen a la decoración pictórica que veíamos ya empleada en los monumentos renacentistas.

Aunque no podamos decir nada en concreto sobre el aspecto del monumento de Santiago hay varias cosas que podemos suponer conociendo al artífice y el tipo de obras que realizaba. Lo cierto es que no podemos deducir demasiadas cosas con los datos de que disponemos ya que el monumento de Santiago es una de las primeras obras conocidas de Boliáldea: será a partir de los años 50 cuando empiece a realizar sus obras más importantes y de mejor calidad⁶³⁶. Este autor pertenecía al llamado enclave de Forua, de donde saldrán arquitectos de la calidad de Antonio de Alloydiz, con quien el propio Boliáldea coincidiría en Santiago y con quien disputo varios contratos. Sus influencias provienen, sobre todo, del llamado estilo madrileño, que llegó a Vizcaya a través de artistas como el ya comentado Bernabé Cordero y que llegarían a Boliáldea de un modo irregular como se desprende de la diversa calidad de las obras del vizcaíno⁶³⁷. Boliáldea no acabó de comprender las nuevas reglas de este modelo y aplica los diversos elementos constitutivos de forma dispersa y con cierta falta de coherencia. En el monumento bilbaíno es evidente que intentó crear una pieza de dimensiones espectaculares (tan espectaculares que se le fue mano) sin reparar en el marco al que se debía restringir, con una planta avanzada que hubo de “recortar” para el tránsito de las personas, un posible orden gigante, rematando con una serie de “cornisas” que aún

⁶³⁵ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 069, 7-IV-1645, p. 52.

⁶³⁶ Todo lo que se dice sobre Boliáldea a partir de este momento está extraído de VÉLEZ CHAURRI, J. J., “La escultura barroca...”, op. cit., p. 59 y 62.

⁶³⁷ *Ibíd.*, pp. 59-60.

darían más vuelo a la enorme mole, y añadiendo “bisagras”, para ayudar a su manejo cuando fuese montado y desmontado.

El coste total del monumento, con las reformas, llegó a los 10.150 reales⁶³⁸. El precio de la obra era, ya de por sí, tremendo pero su valor resulta exorbitante si reparamos en que el mismo año en que fue encargado el monumento, juntamente con los proyectos de los nuevos retablos de Santiago, el consistorio acumulaba una deuda de 49.000 ducados en concepto de donativos (4000 ducados en 1625, 7000 ducados en 1636, etc), infantiles (9000 ducados en 1637, 2500 ducados en 1639, 1800 ducados en 1640, etc.), construcción de galeones (36000 ducados en 1630), prevenciones de guerra, etc⁶³⁹. La situación del regimiento bilbaíno era similar al de otras ciudades de la corona completamente endeudadas por diversas cuestiones, incluidas las festivas⁶⁴⁰, que, ante la posibilidad de patrocinar obras que le prestigiasen socialmente ante los más desfavorecidos y los miembros de su propia clase en un momento de tremenda crisis económica y social (recordemos que la “machinada” o Motín de la Sal que sufrió Vizcaya tuvo como margen temporal el periodo que va de 1631 a 1634), no dudaban en gastar el dinero que no poseían y que endeudaba a la villa durante generaciones. Como ejemplo tenemos ya en el año 1640 el embargo del salario de los munícipes (unos ciento cincuenta ducados) para poder realizar con el fasto debido la fiesta del Corpus Christi de aquel año⁶⁴¹.

Aunque la obra de Bolialdea tuvo que haber satisfecho las ansias de monumentalidad de los regidores bilbaínos de hecho no fue así ya que en el año 1649 se encarga una reforma de la misma realizada por el “arquitecto” vecino de Bilbao Juan Brustin (de la saga artística ya mencionada) y Antonio de Aboitiz a quienes se encomienda la traza de la nueva obra⁶⁴². En el año de 1663, a menos de quince años después de la obra anterior, los regidores decidirán, finalmente, reemplazar el problemático monumento por uno nuevo que se encargará de nuevo a Juan de Bolialdea⁶⁴³, que se confirma de este modo como un verdadero artista de la fiesta sacra.

⁶³⁸ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 069, 30-VIII-1645.

⁶³⁹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 065, 18-V-1641.

⁶⁴⁰ “Pagados los gastos la mayor parte por los ayuntamientos “a costa de propios”, con fondos sacados de las aportaciones de mercaderes, gremios e incluso los nobles y notables de la ciudad, los concejos difícilmente podían soportar derroches tales como eran entonces las fiestas”. BONET CORREA, A., “La fiesta barroca como práctica...”, op. cit., p. 30.

⁶⁴¹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 064, 27-V-1640, pp. 57-58.

⁶⁴² A.F.B. Bilbao, libros de actas, 073, 14-IV-1649.

⁶⁴³ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 087, 11-IV-1663, p. 59.

En este monumento han desaparecido ya todas las referencias a la monumentalidad recogiendo, sin embargo, el dato de que la “doradura” de la obra se encargó a la “persona que mas barato se obligo ha hacer y dorar”, otro Brustin, en este caso Francisco, maestro pintor vecino de la villa⁶⁴⁴. La obra debió de estar acabada a mediados de 1664 aunque aún en 1665 los regidores se quejaban de que faltaba “dorar y pintar de blanco hen los campos del monumento” de Santiago⁶⁴⁵. Será, sin embargo, Sebastián de Galbarriartu (o Galbarriatu según la documentación de ese año), el pintor del sagrario del monumento anterior, quien acabe realizando la decoración por “diez mil y mas rreales”⁶⁴⁶, quedando Francisco Brustin como fiador del primero⁶⁴⁷. Pensar que, por todas estas demoras, el monumento resultante fuese una obra de escaso tamaño sería un error ya que el maestro ensamblador que fue pagado ese año por levantar la construcción en la iglesia necesitó de “los aparejos necesarios para armar y quitar el dicho monumento”⁶⁴⁸.

Más interesante aún que resaltar la permanencia de la monumentalidad es destacar la importancia que va a encontrar en esta obra la decoración pictórica. Debemos, por otra parte, cuestionarnos la cantidad de diez mil reales que aparece en mayo de 1665 que es exageradamente elevada para una obra de estas características en Vizcaya. Además tenemos el dato del libro de fábrica de Santiago que solo registra el pago de 2000 reales a Francisco Brustin por la doradura y pintura en el año 1665⁶⁴⁹. De cualquier forma el interés y la cantidad gastada, que posiblemente excediese de esos dos mil reales dados a Brustin, nos informaría de un vuelco decisivo en los gustos de los munícipes puesto que a Bolialdea (a quien se sitúa en esta ocasión en Axpe) en principio solo se le dan 78000 maravedíes por la arquitectura, no excediendo su total de 6000 reales⁶⁵⁰. Esto nos da la medida de una obra que se valoraba más como elemento decorativo que como construcción arquitectónica. A este hecho habría que sumarle el escaso interés en la decoración escultórica que se solventó, aparte de lo realizado por el propio Bolialdea, con un pago de 176 reales al escultor Blas de Elguero Sarabia⁶⁵¹ por

⁶⁴⁴ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 087, 16-V-1663, pp. 77v.-78.

⁶⁴⁵ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 089, 6-II-1665.

⁶⁴⁶ *Ibíd.*, 28-V-1665, p. 67.

⁶⁴⁷ *Ibíd.*, 29-IV-1665.

⁶⁴⁸ *Ibíd.*, 30-V-1665, p. 67v.

⁶⁴⁹ A.H.E.V. Bilbao, libros de fábrica de la catedral de Santiago, A-294/295, 1665.

⁶⁵⁰ *Ibíd.*, 1662.

⁶⁵¹ Hay constancia de un cantero cántabro, Pedro Helguero de Sarabia, posible familia de nuestro Blas de Elguero, que levantó una casa en Cereceda en 1688, población cántabra de donde era natural. *ARTISTAS cántabros...*, *op. cit.*, p. 305.

“adregar y añadir las piezas de escultura que les faltaba a los cuatro bultos para guarda monumento” (posiblemente el documento se refiere a las figuras de los fariseos o los ángeles que debían proteger las cuatro esquinas de la obra)⁶⁵².

Respecto a esta obra, debemos suponer que, al realizarse en una fecha muy avanzada respecto al anterior monumento de Jueves Santo, Bolialdea ya usaría de los elementos constructivos y decorativos de la época con mayor solvencia: el hecho de que la obra no sufriese ninguna enmienda parece acreditarlo también. Es además probable que también hubiese incorporado a la arquitectura elementos decorativos como los que se ven en sus retablos más o menos contemporáneos (Amurrio, 1655 y Navárniz, 1673, entre otros) como la profusa decoración vegetal, las ménsulas, dobles columnas, etcétera⁶⁵³.

Que la obra resultante en 1665 fue aún un reflejo de la monumentalidad exageradamente buscada en 1641 se evidencia en el hecho de que es este monumento al que se hará alusión en 1689 y 1696 como fuente de madera y base para los túmulos levantados en Santiago con motivo de las honras de María Luisa de Borbón, esposa de Carlos II, y la reina Madre, Mariana de Austria⁶⁵⁴. La primera cita, además, nos informa que la práctica de utilizar los monumentos como parte de los túmulos reales fue habitual a lo largo del siglo XVII siendo cuestionada tan solo en las dos últimas décadas del siglo.

Para los años 70 del siglo XVII es de presumir que se diera una variación en el modelo de monumento de gradas-templete que se venía realizando desde el siglo XVI. Esta presunción nuestra, que no tiene por otra parte ningún testimonio documental, se debe a la constatación de los nombres que van a asumir a partir de este momento la autoría de los monumentos y que están relacionados con la introducción de los retablos del tipo churrigueresco en todo el País Vasco. Un ejemplo es el levantado por Francisco Martínez de Arce, maestro escultor cántabro al que se debe la introducción de la columna salomónica en los retablos vizcaínos (y de gran parte de la decoración que se considera adscrita a la corriente churrigueresca)⁶⁵⁵, en 1678 para la iglesia de San

⁶⁵² A.H.E.V. Bilbao, libros de fábrica de la catedral de Santiago, A-294/295, 1665. Estas mismas figuras serán encarnadas en 1690 por Bernardo de Zugardi en cita ya comentada.

⁶⁵³ VÉLEZ CHAURRI, J. J., “La escultura barroca...”, op. cit., p. 62.

⁶⁵⁴ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 113, 12-III-1689, p. 54v. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 120, 11-VII-1696, pp. 95-100.

⁶⁵⁵ Biografía en *ARTISTAS cántabros...*, op. cit., pp. 385-387. Véase también VÉLEZ CHAURRI, J. J., “La escultura barroca...”, op. cit., p. 74, y ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit., p. 260.

Antón⁶⁵⁶. La relativa modestia de la obra viene avalada por su coste que fue de 4400 reales a los que hubo de sumarse los 1100 pagados a un tal “Bentura el pintor” que pintó y doró los tres ángeles de bulto y que sería seguramente el mismo Bentura de Sugasu que pintó y dio color a los cuatro paños que se le hicieron a la nueva obra. El tipo de monumento, del cual volvemos a carecer de todo resto o descripción, debía ser similar, en cuanto a intenciones de monumentalidad, al ya visto de Santiago de 1665 por el dato que poseemos de que esta obra, levantada en el taller del escultor junto al río, fue trasladada al taller del pintor y después a la iglesia en un carro de bueyes, ayudando en el traslado varias mujeres.

Como vemos, la decoración en lienzo sigue siendo una constante de todas estas construcciones, decoración que, con el siglo dieciocho, desembocará en el triunfo de los monumentos de “perspectiva”. Esta decoración casi siempre era encargada a pintores de la localidad como la saga de los Brustin bilbaínos, artistas que se conformaron con desempeñar sus labores de policromadores, doradores y, pocas veces pintores, de forma rutinaria y mediocre⁶⁵⁷. Sin embargo, sobre todo en este momento, las labores pictóricas en los monumentos pascuales van a ser otorgadas a maestros de cierta solvencia y calidad lo cual nos demuestra hasta que punto, en las últimas décadas del siglo XVII, la decoración pictórica va a ser la verdadera protagonista de los nuevos monumentos. Destacan, por ejemplo, los colores de figuras y “rótulos” que realizó el pintor bilbaíno Martín Amigo para el monumento de San Nicolás en 1676⁶⁵⁸ así como los lienzos que pintó para la misma obra en 1688 el pintor Juan Rúiz del Mazo, “pintor que vive frente a San Nicolás”⁶⁵⁹.

Del segundo pintor poco podemos decir (aparte de su posible origen cántabro) pero del primero tenemos una variada información que sitúa su origen en Vitoria de donde partiría joven, avecindándose pronto en Bilbao⁶⁶⁰. Ejerció, como todos los

⁶⁵⁶ A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de fábrica de la iglesia de san Antón, 161/001, 1678, p. 30v.

⁶⁵⁷ Hay otro Brustin, Idelfonso, al cual no hemos citado hasta ahora y que es responsable también de la decoración pictórica del monumento de Galdácano como lo demuestra la reclamación que realizó en 1707 por los lienzos *Paso de los azotes* y *La Cruz a Cuestas*. ZORROZUA SANTISTEBAN, J., “El Monumento de Semana Santa...”, op. cit., pp. 260-261.

⁶⁵⁸ A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de fábrica de San Nicolás, 163/001, 1676, p. 2v.

⁶⁵⁹ *Ibíd.*, 1688, p. 15v.

⁶⁶⁰ Aparte de los dos artículos monográficos, de J. A. Barrio Loza y Julen Zorrozuza Santisteban, que ya han sido destacados sobre Martín Amigo, existen otra serie de citas que colocan a este pintor como el mejor de los que en ese momento trabajaban en el Señorío: PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura barroca en España, 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 347; TABAR ANITUA, F., “La pintura del Barroco en Euskal Herria: arte local e importado”, *Ondare*, nº19, 2000, pp. 126; VÉLEZ CHAURRI, J. J., ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., “Pintura barroca con vinculación histórica al País Vasco”, en *LUCES del*

pintores bilbaínos de la época moderna, los más variados oficios relacionados con la pintura para poder sobrevivir en una villa con escasos patrocinadores, aparte la Iglesia y las autoridades laicas. Es en esta tesitura donde podemos situar su aportación a la pintura de monumentos siendo ya un pintor de bastante habilidad con el caballete como lo demuestra el perdido retrato que realizara para el comerciante holandés afincado en Bilbao Johan Golling [fig. 52] (h. 1670), el cuadro del Museo de Bellas Artes de Bilbao, *Expectación ante la promesa del Mesías* (1669), y el recientemente descubierto por Julen Zorrozuza, *El Martirio de San Pelayo*, que lo entroncan dentro de la influencia de la pintura barroca madrileña con cierta carga veneciana y manierista, e incluso se ha apreciado la influencia del estilo de Van Dick gracias al aprendizaje que tuvo junto a János Privitzer (el Juan Previser que hemos visto como cofrade de la Cofradía de San Antón en la segunda mitad del XVII) por el uso de colores y formas. Por otra parte, también se le relaciona con la policromía y dorado de retablos⁶⁶¹, con lo cual se emparentaría con los pintores de décadas anteriores que trabajaron en monumentos y retablos, y con la pintura de lienzos en altares: en particular, se ha sugerido que Amigo pudiera ser el responsable de las copias de los apóstoles de José de Ribera que aparecen en el retablo mayor del antiguo colegio de los jesuitas de Bilbao, el Colegio de San Andrés, que pasó a ser en 1777 la nueva iglesia de los Santos Juanes⁶⁶².



Fig. 52. SANDRAT, J. von: Grabado del comerciante Johan Golling sobre pintura de Martín Amigo (siglo XVII).

La importancia de los mejores pintores que trabajan en ese momento en Vizcaya y la aportación de escultores que traen el nuevo estilo castellano de los Churriguera, no

Barroco. Pintura y escultura del siglo XVII en España [catálogo de exposición], Vitoria-Gasteiz, Fundación Caja Vital Kutxa, Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Alava, 2002, pp. 30-31.

⁶⁶¹ BARRIO LOZA, J.A., “Nota sobre un pintor...”, op. cit., p. 38; ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit., p. 72.

⁶⁶² BARRIO LOZA, J.A.; VALVERDE PEÑA, J.R., “Retablos y pinturas en los Colegios de la Compañía de Jesús”, en *JESUSEN Lagundia Bizkaian...*, op. cit., p. 83.

basta para dejar de afirmar que las piezas de estas últimas décadas aún seguían siendo templetes a los que se habían añadido elementos decorativos propios del barroco churrigueresco, y la confirmación la encontramos en las seis columnas salomónicas que el maestro arquitecto Domingo de Axcorbe realizó para el monumento de Santa María de Durango en 1689⁶⁶³. Estas columnas se realizaron en tabla de nogal, oscuras y de gran dureza, muy adecuadas para la talla decorativa, comprándose seis “estados” de tabla (aproximadamente unos 14 metros) para realizarlas y diversas pinturas para cubrirlas.

A las puertas mismas del siglo XVIII, en 1696, localizamos el monumento levantado para Santa María de la Atalaya en Bermeo. Esta obra carecía de la importancia de los monumentos bilbaínos ya que el coste del monumento, encargado al maestro “estatuario” José de Uriarte⁶⁶⁴, costó solo en su parte arquitectónica y escultórica 1250 reales⁶⁶⁵. La traza también fue encargada a un maestro escultor, Martín de Aguirre, a quien se pagó cuatro escudos de plata⁶⁶⁶. En cuanto a la pintura y composición del monumento vamos a encontrarnos de nuevo con un apellido conocido puesto que tal tarea fue asignada a Nicolás Brustin, pintor de Bilbao, que realizó su tarea de forma conjunta con Nicolás de Ojinaga⁶⁶⁷. La construcción fue desmontada para que los pintores pudieran llevar a cabo su trabajo en el hospital de la villa desde donde fue trasladada nuevamente a la iglesia.

¿Qué conclusiones podemos sacar de estos datos? En primer lugar vemos como, a punto de comenzar el nuevo siglo, las concepciones de “perspectiva”, entendidas como hallazgo pictoricista, aún están ausentes de la creación de estas obras. La construcción bermeana sigue asentándose en un armazón de madera, cuya forma concreta ignoramos, en la que prevalecería la decoración escultórica, como lo demuestra la asignación tanto de la traza como del remate a un escultor, complementada por la pictórica que seguramente fue asignada a un artista bilbaíno en busca de mayor calidad.

⁶⁶³ A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa María de Uribarri, 32, 1689, p. 327.

⁶⁶⁴ Juan de Uriarte es un artista vecino de Bermeo que, dentro del estilo churrigueresco, realizó varias incursiones en el campo de la retabística. ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit., p. 259.

⁶⁶⁵ A.H.M.B. Libro de fábrica de las iglesias parroquiales unidas, nº. 913, 1696.

⁶⁶⁶ Este autor, como la mayoría de los citados hasta el momento, fue un artista polifacético, adscrito a la corriente churrigueresca, que trabajó en el desaparecido retablo de Nuestra Señora de la Consolación en San Antón para el Consulado de Bilbao (1698-1699), llegando a contratar un retablo para la localidad extremeña de Alcántara. ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit., p. 258-259.

⁶⁶⁷ A.H.M.B. Libro de fábrica de las iglesias parroquiales unidas, nº. 913, 1697.

Este hecho nos habla de una obra bastante retardataria dentro de un panorama en el que comenzaban a dominar los pintores frente a los escultores que, junto a los arquitectos, habían predominado hasta entonces en la realización de los monumentos de Semana Santa.

Las citas que se adentran ya en el siglo XVIII nos hablan, de forma somera, del avance de la decoración pictórica sobre la escultórica. Así encontramos, por ejemplo, trabajando en la decoración de los papeles del monumento durangués de la iglesia de Santa Ana al maestro Luis de Foncueba⁶⁶⁸ a quien ya habíamos visto antes colaborar con Munar en la realización de varios pasos y figuras para la Semana Santa vizcaína. Las citas sobre la decoración sobre papel en Durango son, como ya hemos dicho, muy abundantes en las primeras décadas del siglo XVIII (aunque la decoración sobre papel en Durango puede retrotraerse hasta 1613)⁶⁶⁹ pero no tienen paralelo en el resto de las villas vizcaínas. Lo más habitual es que se sigan repitiendo las citas sobre la decoración en lienzo que nunca perdió su importancia y que estarían en la base de la transición a los monumentos de “perspectiva” como podemos apreciar en los bastidores que realizaron para los tafetanes del viejo monumento de San Nicolás de Bilbao en 1699⁶⁷⁰ o los que se alquiló al pintor Manuel de Villalonjil en 1731 para esta misma iglesia⁶⁷¹.

Los primeros monumentos del XVIII son, en realidad, obras del XVII que perviven en unos momentos de transición tanto artística como política, económica y social. Así, el monumento de Santiago de 1665 será objeto de continuas reformas y reconstrucciones como las realizadas por el ya nombrado Bentura de Sugazu que, en 1695, de nuevo se dedicó a la composición de seis lienzos para el monumento, lienzos de exclusivo valor decorativo puesto que se les dio “color jaspeado”⁶⁷², es decir, se intentó que imitasen mármoles. Es interesante destacar este detalle puesto que Zorrozuza afirma que es en torno a 1730 cuando aparecen las primeras imitaciones de jaspes en el territorio vizcaíno⁶⁷³: según este investigador el tipo de policromía analizado entra dentro del período de la llamada “policromía barroca” que se daría de 1680 a 1740. Aunque el período se corresponde con el tipo de policromía que vemos en el monumento bilbaíno se aprecia con claridad que las fechas son bastante anteriores a las dadas por Zorrozuza para este tipo de decoración con lo cual tendríamos la primera

⁶⁶⁸ A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa Ana, 31, 1739, p. 8.

⁶⁶⁹ A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa María de Uribarri, 29, 1613, p. 35v.

⁶⁷⁰ A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de fábrica de San Nicolás, 163/001, 1699, p. 31v.

⁶⁷¹ *Ibíd.*, 1731, p. 68v.

⁶⁷² A.H.E.V. Bilbao, libros de fábrica de la catedral de Santiago, A-294/295, 1695.

⁶⁷³ ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit., p. 174.

prueba (y de momento la única) en que una pieza festiva vizcaína se adelanta a un Arte Mayor, en este caso la retablística, y sirve de campo de experimentación a lo que después se aplicará de forma habitual en la policromía de los retablos vizcaínos hasta casi finales del siglo XVIII.

Bentura de Sugazu será llamado de nuevo en 1711, siendo calificado esta vez como “maestro dorador”, para dar dos manos de blanco al monumento “encarnar los nueve angeles y dorar algunas alas nuevas que se añaden y pintar y dorar los fariseos y encarnar y dorar el santo Cristo del pulpito”⁶⁷⁴. Como podemos apreciar, es la decoración pictórica la que centra la actuación de los regidores y mayordomos en estas primeras décadas del siglo.

En realidad, pese a que podamos suponer que a mediados del siglo XVIII se realizó un nuevo monumento, en Santiago no se levantará un monumento de “perspectiva” hasta que Paret ejecute el suyo en 1780. Este conservadurismo de los municipales y los clérigos de la catedral no debe extrañarnos puesto que, como ya hemos visto en relación a los pasos, las autoridades públicas de Bilbao fueron reticentes en cuanto a los cambios artísticos, por los cuales no estaban demasiado interesados, y solo los aceptaron en la medida que podían sacar un beneficio más allá de lo estético. La teatralidad de los pasos les agradaba en tanto que respondía a sus gustos religiosos y las innovaciones en este campo (la progresiva dulcificación de rostro y gestos característicos del Rococó a través de las obras de Capuz o Manuel Romero) se debe a que fueron impuestas por los propios maestros (respondían a su forma de crear, a su estilo) no a que fuesen exigidas por las autoridades que las patrocinaban que aún seguían ancladas en la gestualidad barroca. En cuanto al monumento de Paret, recordemos que la razón que se dio para realizarlo, más allá del estado del monumento anterior, fue el excesivo gasto de cera que se hacía cada año para adornarlo⁶⁷⁵. Esta excusa (pues, sin duda, lo que más motivó a los regidores a aprobar el monumento de Paret fue el prestigio del artista) nos sirve para vislumbrar un monumento anterior similar a los que se construían en el XVII, en forma de templete, tallado, con esculturas, pinturas sobre lienzos y multitud de luces a su alrededor. Y todo ello en la primera parroquia de una de las villas cabeza de Vizcaya, que con seguridad era la más potente económicamente de todas ellas.

⁶⁷⁴ A.H.E.V. Bilbao, libros de fábrica de la catedral de Santiago, A-294/295, 1705-1712.

⁶⁷⁵ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 202, 29-V-1780, p. 170.

Aquello que sucede en Santiago es también extrapolable al resto de los monumentos bilbaínos del XVIII: así lo vemos en el monumento de San Antón de 1739⁶⁷⁶ para el cual Andrés de Zamarripa pinta tres lienzos “fingiéndose en ellos una cornisa”, se compran varios bastidores y se colorea de blanco y amarillo, con lo cual volvemos a encontrarnos con una construcción de madera aunque ya hay un avance en cuanto se procura realizar un trampantojo arquitectónico gracias a los lienzos. Pero este “avance” se ve rápidamente contestado en el mismo San Antón por la creación de cuatro pinturas de la Pasión de Cristo que se hicieron para las gradas del monumento por el mismo Andrés de Zamarripa⁶⁷⁷ con lo cual regresamos a la decoración en lienzos que ya se llevaba a cabo a finales del siglo XVI. No será hasta 1769 que San Antón pase a tener su propio monumento de “perspectiva”.

También en Durango, donde la decoración pictórica sobre papel es tan importante, el monumento de Santa Ana, la nueva iglesia de corte clasicista aunque perteneciente al periodo tardo-barroco, va a seguir siendo un templete al cual se le añaden gradas nuevas en 1740 “para dar más vuelo”⁶⁷⁸ y donde se “componen” y encarnar de nuevo dos angelotes en 1774. Lo que vemos en Santa Ana también se repetirá en la otra iglesia parroquial de Durango, Santa María, en donde, para 1747, se pagará al maestro escultor Esteban de Vizcarra⁶⁷⁹ 200 reales

“... por el armazon que havia de trabaxar a su idea para el monumento de dicha iglesia de Santa Maria y los otros 100 rreales por la ocupacion de poner con dicho armazon nuevo y quitar el referido monumento...”⁶⁸⁰.

Este párrafo parece confirmar que el monumento que se conservaba en Santa María era aún una construcción con forma de templete o tabernáculo que se levantaba gracias a un armazón de madera que servía también para desarmarlo.

De igual manera, en las primeras décadas del siglo XVIII, los monumentos que se levanten en otras localidades aún responderán al esquema del templete ya analizado tal y como sucede en Portugalete donde, en 1728, se creará un nuevo monumento para la basílica de Santa María⁶⁸¹. Este monumento debió ser una obra bastante modesta ya que lo pagado por la fábrica no llegó a los mil reales: aún así en la obra participaron,

⁶⁷⁶ A.F.B. Bilbao, sección antigua, 161/001, 1739, p. 126v.

⁶⁷⁷ *Ibíd.*, 1747, p. 147v.

⁶⁷⁸ A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa Ana, 31, 1740.

⁶⁷⁹ Es este otro artista que parece haberse dedicado, sobre todo, a la creación retablistica dentro del estilo rococó. ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit., p. 372.

⁶⁸⁰ A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa María de Uribarri, 27, 1747.

⁶⁸¹ A.H.E.V. Portugalete, libros de fábrica de la iglesia de Santa María de Santa María, A-617, 1728.

durante veinticuatro días, el maestro y cincuenta y dos oficiales. Es uno de los pocos monumentos en los cuales es desmenuzado el gasto hecho en madera que se resume en 52 pies de tabla para la “media naranja”, otras doce tablas “mayores” y otra “crecida”, sin contar clavos, tachuelas, cuerda y mecheros de lata para su adorno. El pintor tardó otros 39 días en llevar a cabo su tarea.

También es éste uno de los escasos monumentos de los cuales no estamos seguros de su autoría puesto que aparecen desperdigados nombres como Juan Pérez (que aparecerá después como el entallador que asienta el nuevo sagrario en 1749)⁶⁸² y unos tales “Joseph y su hermano” de los que no tenemos más referencias a excepción de que participaron en la obra y pintura del monumento⁶⁸³, datos que nos llevan a pensar que el monumento fue realizado (e incluso puede que ideado) por maestros entalladores lo cual se correspondería con el momento de penuria económica que Portugaleta estaba viviendo en esas fechas, recién salida de la disputa de las aduanas, en la que participó activamente, y sufriendo todavía los efectos de la grave recesión económica que comenzó para ella en el XVII. Es destacable, por otra parte, el apellido del entallador encontrado puesto que el dato parece llevarnos de nuevo a la autoría de artistas cántabros. En la zona de las Encartaciones y territorios limítrofes será esto algo habitual como vemos con Diego de Lombera, que levantó el monumento valmasedano de San Severino en 1650, o Manuel Ruiz, que realizará el siguiente monumento de la portugaluja iglesia de Santa María en 1769 por 3486 reales⁶⁸⁴, lo que parece mostrar una cierta recuperación económica del municipio.

Aunque parezca extraño, es muy posible que el primer monumento en perspectiva bilbaíno se realizase en la desahuciada iglesia de San Nicolás en el año 1734. En esa fecha el pintor Manuel de Villalongin, vecino de Bilbao, realizó el nuevo monumento de forma conjunta con el entallador Mateo Demosti⁶⁸⁵. Este es el único dato que poseemos sobre la existencia de tal monumento. ¿Por qué nos atrevemos a afirmar que fue el primero realizado en Vizcaya del tipo “en perspectiva”? En primer lugar tenemos la certeza de que Villalongin y Demosti, como ya ha quedado registrado, trabajaron en el antiguo monumento que, terriblemente “quebrantado”, no pudo montarse el año de 1731 con lo cual hubo de recurrirse a uno prestado cuya pintura

⁶⁸² A.H.E.V. Portugaleta, libros de fábrica de la iglesia de Santa María de Santa María, A-617, 1749.

⁶⁸³ *Ibíd.*, 1729.

⁶⁸⁴ A.H.E.V. Portugaleta, libros de fábrica de la iglesia de Santa María de Santa María, A-617, 1769.

⁶⁸⁵ A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de fábrica de San Nicolás, 163/001, 1734.

restauró Villalongin, alquilando los bastidores para sus lienzos. Era lógico, por tanto, que ambos artistas fuesen los encargados de llevar a cabo la nueva obra en 1734. En segundo lugar está el hecho de que los nuevos monumentos de “perspectiva” van a ser encargados a pintores. Todo lo anterior, sin embargo, no da pie a creer que este nuevo monumento, cuyo pago por el mayordomo de la iglesia no sobrepasó los 2000 reales, fuese “en perspectiva”. La razón de que creamos que lo fue se halla en el encargo que el mismo Villalongin recibió en 1751 por parte del ayuntamiento de Elorrio:

“...El dicho señor Joan de Learnizbarria y Galarza mayordomo actual de la fabrica de la Yglesia Parroquial de Nuestro Señor Agustin del Chavarria desta dicha villa represento que en vista de hallarse dicha yglesia sin monumento decente para colocar al Santisimo Sacramento el dia de Jueves Santo valiéndose de la ocasion de haver estado en esta villa Joan Manuel de Villalongin maestro pintor vecino de la de Bilbao pregunto y hizo que idease y trazase por curiosidad uno de lienzo pintado con vastidores, y en efecto se havia ofrecido hacerlo cosa que pareceria bien sin mucho gasto; y que supuesto se hallava dicha fabrica al presente con algunos medios podian los señores deste congreso resolver lo que les pareciese conveniente en el asunto”⁶⁸⁶.

Este Juan Manuel de Villalongin, que es sin duda el mismo Manuel de Villalongin que trabajó en San Nicolás, trazó efectivamente el monumento de San Agustín. La petición del mayordomo de San Agustín resultaría extraña, e incluso absurda, si no supiese que el pintor había realizado otros trabajos del mismo tipo, ya fuese en Vizcaya o fuera de ella. Es posible que la obra de San Nicolás fuese la primera de ese tipo puesto que su coste fue bastante bajo (1500 reales para el pintor y quinientos para el entallador en el libro de fábrica), tal y como corresponde en principio a una obra hecha sobre bastidores. Además, era una obra de suficiente relieve como para realizar en ella innovaciones y lo suficientemente insignificante (la pequeña iglesia de traza renacentista, que sufría constantes inundaciones, estaba en peligro de ruina y de hecho fue cerrada en menos de una década para ser derribada y alzar el actual edificio) como para que nadie importante se sintiese molesto por ellas.

No cabe duda de que el monumento de Elorrio fue toda una innovación en aquella villa puesto que el anterior era, como la mayoría de los que se levantaron en las iglesias vizcaínas de la primera mitad del XVIII, una construcción en madera dentro de la cual se colocaba el arca del Santísimo Sacramento⁶⁸⁷. La pieza, por otra parte, tuvo que tener cierta envergadura, tanto en lo espacial como en lo artístico, ya que, más

⁶⁸⁶ A.F.B. Elorrio, C.6 L.77, decreto de 1751, p. 4v.

⁶⁸⁷ En 1748 Pedro de Ubao, carpintero, repara la peana y trono en que se coloca el arca del monumento. A.F.B. Elorrio, libro de fábrica de San Agustín, C.609 L.7783, 1748.

tardíamente, el presbiterio fue “compuesto” para que se pudiese colocar en él el monumento de lienzo, ya que la planta de la iglesia había sido alterada tras la obra patrocinada por un “bienhechor”⁶⁸⁸ y ello no debía impedir que los vecinos de Elorrio disfrutasen de la obra de Semana Santa.

Es interesante destacar que el rematante del nuevo monumento de Elorrio, Manuel Antonio de Villalón y Recacoechea, vecino de Bilbao y maestro pintor⁶⁸⁹, ya había trabajado también antes en la reparación de monumentos como lo demuestra el dato recogido en el libro de fábrica de los Santos Juanes de Bilbao en el año 1732⁶⁹⁰. Villalón fue el encargado de reparar, renovar y pintar el viejo monumento de los Santos Juanes para lo cual tuvo que armarlo previamente con un aparejo que llegó a pesar cuarenta y nueve libras (para el monumento de Portugaleta de 1687 se empleó únicamente una “gundaresa”⁶⁹¹ que “solo” pesaba 29 libras).

La experiencia de Villalón en este tipo de obras le sirvió para ser el rematante de los dos monumentos que se realizaron en las iglesias parroquiales de Bermeo, Santa María y Santa Eufemia, en 1755⁶⁹². El costo total de los monumentos, que no sobrepasó en el pago del cabildo bermeano los 1500 reales, nos habla de unas obras que sin duda estarían hechas a base de bastidores baratos tal y como ya había practicado en Elorrio. Ya era Villalón en esa época un experto en esta clase de tareas puesto que fue el encargado de realizar en 1742 la pintura del anterior monumento de Santa María de la Atalaya, también en Bermeo⁶⁹³. Villalón, además, realizó otros trabajos relacionados con el entorno festivo como la pintura y doradura de las andas de San Juan Bautista, Nuestra señora de la Soledad y San José en el mismo Bermeo⁶⁹⁴.

Volviendo a Villalongin (en la documentación aparece indistintamente con “g” o con “j”), sin duda este artista se dedicó a difundir el nuevo modelo sobre todo en las iglesias bilbaínas como la de San Antón en donde trabajaría en la pintura del nuevo

⁶⁸⁸ A.F.B. Elorrio, libro de fábrica de San Agustín, C.609 L.7783, 1759-1763, p. 196.

⁶⁸⁹ *Ibíd.*, 1751-1753.

⁶⁹⁰ A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de fábrica de los Santos Juanes, 164/002, 1732.

⁶⁹¹ Creemos que el termino “gundaresa” es un equivoco del escribano y que la palabra que se deseaba utilizar es “guindareja”, vocablo marinerio que en la época designaba un cabo grueso de gran longitud empleado para servicio de la nave y para atarse al puerto, es decir, para atracar, lo cual le convertiría en una cuerda accesible en un puerto como Portugaleta y adecuada para el trabajo de levantar un gran peso como el monumento pascual. GALENDE DÍAZ, J. C.; FERNÁNDEZ HIDALGO, A. M.: “Vocabulario de términos marinos en la Edad Moderna”, *Anuario del Instituto de Estudios Marítimos “Juan de la Cosa”*, vol. VII, 1988-1998, p. 244.

⁶⁹² A.H.M.B. Libro de fábrica de las iglesias parroquiales unidas, nº. 913, 1755.

⁶⁹³ *Ibíd.*, 1742.

⁶⁹⁴ A.H.M.B. Libro de fábrica de las iglesias parroquiales unidas, nº. 913, 1742.

monumento de 1769 con su hijo, monumento que, como ya dijimos, sería el primero que poseería esta iglesia de “perspectiva”⁶⁹⁵. Que era ya un monumento de perspectiva lo encontramos confirmado por la importancia del maestro pintor Villalongin y por la ayuda del “ensamblador” Juan Bautista Ugalde: Villalongin dispuso nada menos que de 52 varas de lienzo para crear el monumento cuya perspectiva sería “retocada” por un posible pariente de Manuel de Villalón, Ramón de Villalón, en 1776⁶⁹⁶. Resulta curioso constatar que el monumento era guardado en la antigua iglesia de los Santos Juanes, que quedó desafectada tras su traslado al antiguo colegio jesuita de San Andrés en 1776, lo que puede responder tal vez a la falta de espacio en la iglesia de La Ribera.

En cuanto a Ramón de Villalón, lo vamos a encontrar desarrollando las mismas tareas de difusión de los monumentos de “perspectiva” que desarrollo Manuel. Así lo localizamos en la obra del nuevo monumento de “prespectiba” (sic) que se levantó en 1761 para la iglesia de Santa María de Uribarri en Durango⁶⁹⁷. Para realizar esta pieza se trajeron de Elorrio diecisiete estados y medio de tabla (casi cuarenta metros) que sirvieron tanto para “guarnición” como para “entablar”. A esta madera había que sumarle 30 pies de tabla “para añadir al remate y recortados del marco de la Dolorosa del dicho monumento”. Juan de Urquiza se ocupó con sus oficiales de hacer todos los bastidores, escaleras, piso y armazón. Otro hombre llamado Juan de Eguia “alias Oquendo”, realizó los cincuenta candeleros de hierro para fijar sobre las balaustradas con velas y compuso también las escuadras “para los bastidores del Cielo Ochabado”. Por último, toda la pintura correspondió al ya mencionado Ramón de Villalón, “maestro pintor vecino de Bilbao”, cuya obra fue juzgada por Braulio González, otro maestro pintor vecino de Bilbao. La obra le salió al cabildo por un total de, más o menos, dos mil reales.

El resultado final de esta obra parece claro: en primer lugar nos enfrentamos con unos lienzos que representan una arquitectura fingida como lo demuestra ese “cielo ochavado”. Es probable que imitasen un espacio religioso donde se representaría la dramatización de alguna escena de La Pasión como lo demuestra esa alusión a la “Dolorosa” (recordemos lo dicho respecto a los pasos cuando aludimos a la presencia clave de esta figura solitaria) o algún otro tipo de escena narrativa relacionada con el tema pasional. Esta tramoya necesitaría de un armazón que sostendría la débil carga de

⁶⁹⁵ A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de fábrica de la iglesia de san Antón, 161/001, 1769.

⁶⁹⁶ *Ibíd.*, 1776.

⁶⁹⁷ A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa María de Uribarri, 27, 1761, pp. 116-118.

los bastidores siendo asentada sobre un piso cuyo espacio estaría delimitado del resto de la iglesia por los balaustres que crearían el espacio pascual.

El monumento debió de ser una obra de verdadero prestigio para las autoridades locales ya que, aparte del tracista y pintor Ramón de Villalón, la creación de los bastidores fue encomendada a Juan de Urquiza, autor del retablo mayor de Santa María de Bermeo en 1745, afincado primero en Lequeitio y luego en Durango, creador que evolucionó desde un estilo de transición del churrigueresco al rococó (en el que se podría enclavar este monumento) para acabar dentro de los parámetros del Academicismo⁶⁹⁸.



Fig. 53. Monumento, Capilla de San Marcos (1711). Catedral de la Seo, Zaragoza.

Estos monumentos debieron fingir espacios arquitectónicos, quizás semejantes a los que Calvo Ruata y Gonzalo López denominan modelo de “nave profunda”⁶⁹⁹, los de Elorrio y Durango al menos, un modelo consistente en varios telones que se desarrollan en profundidad hasta llegar al arca que contiene la Hostia consagrada. Sería este un modelo habitual en el Aragón del siglo XVIII que, con mayor o menor desarrollo, también se encuentra en Castilla y que cuenta con piezas memorables y permanentes como la capilla de San Marcos en la Seo de Zaragoza, de 1711 [fig. 53].

Deberíamos señalar, por último, que las últimas décadas del siglo XVIII siguen propagando este modelo de los monumentos en “perspectiva” como lo demuestra el

⁶⁹⁸ VÉLEZ CHAURRI, J. J., “La escultura barroca...”, op. cit., p. 100. También ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit., p. 330.

⁶⁹⁹ CALVO RUATA, J. I.; LOZANO LÓPEZ, J. C., “Los monumentos de Semana Santa en Aragón: (siglos XVII-XVIII)”, *Artigrama*, nº. 19, 2004, p. 107.

realizado en 1783 para la iglesia de la Purísima de Elorrio⁷⁰⁰. La pintura de bastidores fue realizada por Manuel Rico, pintor vitoriano, que cobró 2200 reales, siguiendo las condiciones dispuestas por otro pintor varias veces citado en este trabajo por su dedicación al arte festivo y, en particular, a la pintura de monumentos, Luis de Foncueba⁷⁰¹.

Sin embargo, aún nos queda por analizar el único monumento vizcaíno del XVIII del cual se realizó un dibujo que ha llegado hasta nuestros días: nos referimos al monumento ideado por Luis Paret para la iglesia de Santiago en 1780.

La bibliografía sobre el monumento ideado por Paret para Santiago en Bilbao [fig. 54] es muy reciente ya que, tradicionalmente, se había pensado que la iglesia a la que estaba dedicada tal obra había sido la catedral de Santiago...de Compostela, en La Coruña. Tal atribución se debe a la mala lectura del “*Diccionario*” de Cean Bermúdez que reveló Javier Sánchez Cantón en 1965⁷⁰². Sin embargo, el descubrimiento de semejante error tampoco ha propiciado que esta obra despierte demasiado interés no habiendo encontrado ningún trabajo, en revista o en libro, que lo analice de forma exhaustiva⁷⁰³ debido, casi con total seguridad, a que las obras que Paret realizó en Bilbao (excepción hecha, tal vez, de las fuentes monumentales) no aportan nada fundamental al estudio de su carrera, centrándose los estudiosos en su obra pictórica realizada fuera del territorio vizcaíno, mucho más trascendente en lo que se refiere a su importancia en el terreno de la pintura española. En lo que concierne al monumento incluso se ha llegado a dudar, en fechas tan tardías como 1991, y en la misma obra monográfica en que se estudiaba la aguada que sirvió de base a la pieza real⁷⁰⁴, que fuese levantado.

La estancia de Paret en Bilbao, siendo protegido del infante Don Luis, hermano de Carlos III, en la corte de Madrid, se debió a razones que nada tienen que ver con lo

⁷⁰⁰ Anuncio del remate de la pintura del monumento “de la Pasión de nuestro Redemptor”. A.F.B. Elorrio, C. 611 L.7830, 1-VI-1783.

⁷⁰¹ ZORROZUA SANTISTEBAN, J., “El Monumento de Semana Santa...”, op. cit., p. 261.

⁷⁰² SÁNCHEZ CANTÓN, J., “Escultura y pintura del siglo XVIII: Francisco de Goya”, *Ars Hispaniae: Historia universal del arte hispánico*, vol. XVII. Madrid, 1965, p. 237.

⁷⁰³ El único estudio que hasta la fecha se ha realizado sobre el monumento bilbaíno, y no de forma exhaustiva, es el realizado por SANTANA EZQUERRA, A., “Luis Paret, también tracista”, en *PARET Y ALCÁZAR, LUIS...*, op. cit., pp. 113-136.

⁷⁰⁴ En el comentario que acompaña a la reproducción de la aguada en la monografía publicada en Vizcaya por el Museo de Bellas Artes de Bilbao se lee: “Cabe suponer que el monumento en cuestión, si se llegó a realizar, debió ser para conmemorar la Semana Santa del año siguiente, la de 1781”. *PARET Y ALCÁZAR, LUIS...*, op. cit., p. 372.

artístico y si con la vida licenciosa del infante⁷⁰⁵. La cuestión es que el monarca decidió alejar de la corte al pintor, íntimo de su hermano, recalando éste primero en Puerto Rico y después en Bilbao. El pintor tuvo que resignarse a vivir en el País Vasco en el periodo que va de 1779 a 1788 hasta que pudo regresar a Madrid⁷⁰⁶. Este exilio bilbaíno fue motivo de más alegrías para la villa que para el propio artista que tuvo que subsistir dedicándose a trabajos que de otra forma jamás le habrían interesado.

Paret fue la figura de prestigio a la que recurrieron los municipales para llevar a cabo el recién comenzado saneamiento de la ciudad. Aunque habrá un capítulo específico dedicado a la intervención de los próceres bilbaínos en la fiesta es imposible no hacer aquí una alusión a las circunstancias que envolvieron el encargo dado a Paret.

Los componentes de regimiento local no dudaron en encargar el nuevo monumento de Santiago al ex-pintor de la corte seguros de que la realización del artista sería de su total satisfacción tanto por su renombre, que estaba avalado por su condición de “pintor de cámara del Serenísimo Señor Ynfante Don Luis” y “academico de la Real de San Fernando”, como por su estilo que remitía, sobre todo, al gusto rococó europeo que llevaba tiempo infiltrándose en Bilbao a través de medios tan dispares como la lectura y la moda⁷⁰⁷. Puede que ideológicamente, sobre todo en campos como la economía y la política, los grandes comerciantes y los poderosos burgueses de Bilbao estuviesen avanzados, las juntas generales que la Real Sociedad Bascongada llevaba a cabo en las salas del Consulado en la década de 1770 parecen demostrarlo, sin embargo

⁷⁰⁵ Pese a la importancia que Luis Paret y Alcázar reviste en el panorama pictórico español del siglo XVIII, siendo el mejor pintor en el que se detecta el estilo rococó y con una calidad incuestionable en toda su obra, apenas existen monografías que recojan el estudio de la misma. A parte de la ya citada publicada en Bilbao con motivo de la exposición que se hizo de su obra en el Museo de Bellas Artes de la capital vizcaína, apenas existen libros sobre su persona. Dejando a un lado la tesis doctoral de Osiris Delgado publicada en 1957 (DELGADO, O., *Paret y Alcázar*, Madrid, Universidad de Puerto Rico [etc.], 1957) y la obra bilbaína, hemos de esperar hasta 1997 para encontrar otra monografía sobre Paret dedicada a la totalidad de su vida y obra, MORALES Y MARÍN, J. L., *Luis Paret: vida y obra*, Zaragoza, Aneto, 1997. Otros trabajos interesantes serían el libro *LUIS Paret y Alcázar y los Puertos del País Vasco*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1996; LABEAGA MENDIOLA, J. C., *La obra de Luis Paret en Santa María de Viana*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1990, y, más modesto, el folleto publicado en 1996 titulado *LUIS Paret y Alcázar: 1746-1799*, Madrid, Fundación Amigos Museo del Prado, 1996.

⁷⁰⁶ Todos los datos que se aportan a partir de este momento sobre la estancia de Paret en Bilbao y su trabajo como tracista en la capital vizcaína están tomados del ya mencionado trabajo de SANTANA EZQUERRA, A., op. cit.

⁷⁰⁷ “Hay que tener en cuenta, además, que el colectivo de comerciante franceses en la villa era muy importante, y que en Bilbao de mediados del siglo XVIII imperaba la moda francesa, moda que abarcaba desde la música hasta la cortesía pasando por el vestir y el mobiliario, fenómeno que en términos intelectuales puede rastrearse a través de la presencia de publicaciones francesas en las bibliotecas de los burgueses locales”. ZABALA URIARTE, A., *Mundo urbano...*, op. cit., p. 232.

estas circunstancias ocultan una realidad más profunda. Si analizamos estas reuniones vemos que los comerciantes de Bilbao estaban marginados a favor de los grandes rentistas. Por otra parte los gustos de esta masa comerciante estaban dictados por una economía de medios, cercana a los conceptos puritanos ingleses, una obsesión por la información que les llevaba a comprar gacetas y libros y a invertir constantemente en ropa y comida⁷⁰⁸.

Como se ve, el gusto por las denominadas Artes Mayores (arquitectura, escultura y pintura) quedaba algo alejado de la mentalidad de los prohombres bilbaínos que apenas invertían en arte privadamente (muy pocas familias se decidieron a hacer encargos a Paret) y que se lo pensaban mucho antes de gastar el erario público como lo demuestra que de 1665 a 1733 al menos no hubiesen realizado aún ningún monumento pascual nuevo para Santiago que, al fin y al cabo, era la primera parroquia de la villa. En medio de esta sociedad fue a caer Paret que pasó de los encargos cortesanos a las obras de prestigio municipal y burgués.

Las razones que llevaron a los regidores municipales a excusar el enorme gasto que suponía contratar a alguien de la calidad de Paret fueron, a parte del renombre del artista, el tantas veces comentado derroche de cera, el estado ruinoso del monumento y el decoro que proporcionaría el nuevo que sería “mas propio para el misterio que se celebra”:

“... el monumento de dicha Yglesia se halla sumamente destrozado y por consiguiente necesita de mucha composicion y considerando el exponente que en esto se ha de expender mucho como tambien experimentando que es exesivo el gasto anual de la cera que se consume en dicho monumento en los dias de Juebes y viernes santo ha pensado que puede hacerse uno nuevo que sea de prespectiba y se coloque hacia la parte de el Altar mayor en el que sera mucho menor el gasto de la cera y estara mas propio para el misterio que se celebra para el efecto se ha visto dicho exponente con D. Luis Paret pintor de camara del serenissimo sr. Ynfante D. Luis que actualmente se halla en la jurisdizion de v.s. quien le ha ofrecido hara un diseño calculando al mismo tiempo el coste que podra tener el que entregara para que se presente a v.s. para su aprobazion...”⁷⁰⁹.

Analicemos brevemente estas razones. En cuanto al renombre de Paret y su categoría, que es resaltada con pelos y señales en el documento, poco más diremos excepto que pintó varios cuadros para el mismísimo Carlos III y que una de sus obras

⁷⁰⁸ ZABALA URIARTE, A., *Mundo urbano...*, op. cit., pp. 310-311.

⁷⁰⁹ Aunque existe un documento sobre la concesión del trabajo del monumento a Paret que ha sido citado de forma común por la bibliografía (A.F.B. Bilbao, sección antigua, 319/001/040, junio 1780) nosotros nos vamos a referir siempre a las actas bilbaínas que recogen con mayor minuciosidad toda la labor municipal hasta la finalización de la obra. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 202, 29-V-1780, p. 170.

más famosas, *Las Parejas Reales*, representa una fiesta cortesana en la que infantes y nobles dibujaban a lomos de sus caballos una serie de figuras, como si de un ballet hípico se tratase, en un tipo de celebración que se remonta a los tiempos de las cortes renacentistas italianas. Más tarde abordaremos la cuestión de su estilo artístico al afrontar el estudio del monumento de Santiago.

Del gasto de velas en los monumentos poco más podemos añadir a lo expuesto hasta ahora excepto para decir que tal dispendio, tremendo en muchas ocasiones, jamás había sido una razón de peso para realizar una nueva construcción, aunque si lo fue para que las cofradías de las diversas iglesias que se ocupaban del mantenimiento del monumento pidiesen más dinero como, por ejemplo, vemos en Valmaseda,

“...que por quando se ha hecho un monumento nuevo para la yglesia mayor desta villa y luego resulto que la cera que estaba dispuesto no sirbio con que fue fuerza gastar mucha cera en bixias de que se siguió a la cofradía del Santísimo mayor gasto del acostumbrado...”⁷¹⁰.

o que fuesen los propios mayordomos de las iglesias encargados de ese mantenimiento los que solicitasen más dinero a las cofradías como sucedió en la bilbaína iglesia de San Nicolás en 1672 teniendo que aportar fondos las cofradías allí establecidas de Benditas Ánimas, Crispín y Crispiniano y San Nicolás⁷¹¹. Así pues, tenemos hasta ahora una excusa de prestigio y un falso pretexto puesto que los diversos regimientos siempre fueron los primeros interesados en cubrir de velas el monumento, por lo que esto agregaba de maravilloso a la obra en sí, aunque siempre se estuviesen quejando del gasto oneroso que ello suponía.

La tercera razón expuesta, la del estado lamentable del viejo monumento, la creemos por completo visto lo que duró la construcción anterior de la que tenemos noticia. Por último, merece la pena que hagamos incidencia en la frase “estara mas propio para el misterio que se celebra”.

Esta expresión, por si sola, nos revela algo que hasta ahora no habíamos podido percibir: un pequeño cambio en la concepción artística de los patronos de Santiago. Por vez primera piensan que una obra que se supone más barata (aunque luego veremos que no es cierto) que las realizadas hasta ese momento, con menos luces (lo cual se traduce en una menor vistosidad y deslumbramiento) y menos amplitud frente a piezas como la construcción levantada en 1641 que solo podía ser emplazada en el crucero de la iglesia,

⁷¹⁰ A.H.M.V. Libros de actas, nº. 26, 8-IV-1651.

⁷¹¹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 096, 29-IV-1672.

será más “decorosa” para el fin que se persigue. Se reconoce que esta elección redundará a favor de la religiosidad que tal creación debe inspirar identificándose por vez primera la espiritualidad con un mayor recogimiento en las formas artísticas que no se traduce, como pudiéramos pensar, en una menor ornamentación que en realidad nunca llamó demasiado la atención de los regidores bilbaínos, sino que se refleja en una menor ampulosidad de las piezas ejecutadas. Aunque las formas artísticas varíen un poco, no por ello los próceres municipales van a cambiar su lenguaje recargado y pomposo hablando de la obra y su diseño que “sera mas manifico y de maior ostentazion y luzimiento lograndose por lo mismo el maior obsequio al culto divino”.

Pretendían los miembros de ayuntamiento que la obra fuese pagada exclusivamente con el dinero de la fábrica de Santiago y la venta del antiguo monumento (cuya reparación costaba ya 4000 reales). El caso es que el dinero tuvo que salir, en gran parte, de la villa: apenas un mes después del decreto de construcción del nuevo monumento en Santiago el diputado del común del ayuntamiento, Vicente Ramón de Larrinaga y Gamboa, hombre de apellidos ilustres que no estuvo presente en la sesión en que se aprobó el gasto de la nueva creación, pidió que se suspendiese su ejecución hasta que el Consejo de Castilla diese licencia para la misma⁷¹². Más o menos, el resto del ayuntamiento vino a decirle que no se metiese donde no le llamaban puesto que sus funciones solo se circunscribían a los abastos, propios y arbitrios de la villa y no a los gastos de la iglesia de Santiago. Finalmente, las cuentas de Santiago, que aquel año tuvieron un alcance de 14.333 reales, fueron aprobadas por el ayuntamiento (que era quien debía responsabilizarse de que los pagos se cumpliesen) con la oposición de Larrinaga que proclamaba constantemente que el monumento se había hecho “sin necesidad”⁷¹³.

Es evidente que la posición de Larrinaga es la posición del hombre racionalista del XVIII que ve la inversión en la nueva obra como un gasto excesivo que se puede obviar pero, para el resto de componentes del ayuntamiento bilbaíno, el monumento de Santiago sigue siendo una obra de prestigio de la cual no pueden prescindir y que justifica el gasto que en ella se pueda hacer. Como vemos la mentalidad de los regidores bilbaínos no ha cambiado tanto como pudiera suponerse desde 1641 hasta 1780 y sus gustos artísticos han variado lo justo para que el estilo de Paret convenga a sus fines. Porque la obra de Paret es una pieza de empaque, de grandes bastidores, estilo entre

⁷¹² A.F.B. Bilbao, libros de actas, 202, 27-VI-1780, pp. 200-202.

⁷¹³ *Ibíd.*, 16-XII-1780, pp. 340-341.

barroco y rococó, y cuyo precio llegó a los 12500 reales, siendo el monumento más caro jamás levantado en Vizcaya hasta esa fecha.

Paret pasó una relación de gastos detallada al mayordomo de la fábrica que fue presentada ante el ayuntamiento junto con la petición de la iglesia:

“Razon de gastos que ocasionara la obra del monumento segun la ydea que con arreglo al presviterio de la Yglesia de Santiago sita en esta noble villa de Bilbao presenta D.Luis Paret pintor del Serenisimo Ynfante D.Luis y académico de la Real de San Fernando

| | |
|--|--------------------|
| Bastidores de toda la obra comprendida en 18 dichos..... | 1800 rr. de vellon |
| Sepulcro y mesa de altar tallados uno y otro según la ydea propuesta..... | 600rr. |
| Dorado de fino de dichos sepulcro y mesa..... | 500rr. |
| Lienzo de 130 varas a razon de 4 ½ rr. la vara..... | 585rr. |
| Costura y clavazon de dicho..... | 80rr. |
| Jornales de peones moledor y ayudante..... | 810rr. |
| Colores oro fino para todo el cuerpo de la obra y utensilios de menor consideración..... | 1200rr. |
| Argollas de hierro sus respectibas varas y estas con sus mecheros a tres luzes cada uno..... | 480rr. |
| Por el trabajo del artífice ynclusibe el gasto del alumbrado en la primera prueba..... | <u>6000rr.</u> |
| | 12055rr.” |

Antes de pasar a consideraciones puramente artísticas, debemos apreciar como Paret, muy finamente, no ha especificado de forma concreta cual será su sueldo sino que lo incluye en los gastos de velas, haciendo que, de esta forma, los regidores ignoren cuanto costarán las primeras velas y cuanto se quedará él en propiedad.

Abordando ya el tema artístico debemos comenzar a detallar que, pese a ser una pieza fundamentada en la decoración en lienzo, el monumento de Paret no puede prescindir de la talla que se concreta en el sepulcro de Cristo que estaría depositado sobre un altar, ambos esculpidos y pintados. Más o menos, sucede lo mismo con todos los monumentos de “perspectiva” que se realizan para conducir al creyente hasta el lugar que guarda la sagrada forma. Pese a que haya elementos ornamentales como las guirnaldas, las ménsulas decorativas, volutas, grandes cortinas, jarrones, etc., que nos remiten de forma clara al Barroco, la base arquitectónica del dibujo es claramente clasicista viéndose su uso barroco en el decorativismo de las columnas o el frontón

curvo, en donde se aprecia un rehundimiento, que culmina en un retablo con un friso partido por una cartela con una inscripción rodeada de múltiples objetos religiosos⁷¹⁴.



Fig. 54. PARET Y ALCÁZAR, L.: Monumento para la basílica de Santiago de Bilbao (1782).

Es evidente ante estos hechos que si Paret se basó en algún tipo de arquitectura barroca esta fue la arquitectura barroca clasicista de Bernini que el artista habría conocido de forma directa en Roma donde estuvo pensionado desde 1763 a 1766. Sin embargo, también por esta misma razón, la obra de Paret nos retrotrae más lejos, pues la creación de su monumento tiene varios puntos de semejanza con la realización del nichal del Belvedere en el Vaticano, realizado por Bramante a comienzos del siglo XVI.

Esta obra fue realizada para unir dos espacios de la colina vaticana: el lugar alto conocido como Belvedere [fig. 56] y una zona inferior más llana que había sido en la antigüedad un campo de vides. Julio II deseaba crear en ese lugar un espacio que fuese

⁷¹⁴ Las descripciones dadas del monumento de Paret corresponden, evidentemente, a la aguada en tinta china que aún se conserva. Pese a que debe responder a la visión de la obra en sus inicios, como después se aclarará, algunos estudiosos dicen que el diseño es bastante posterior a su finalización, datándolo para el año 1782, cuando ya se había levantado frente al presbiterio de la iglesia. SANTANA EZQUERRA, A., op. cit., p. 119.

teatro al aire libre, con jardines, un lugar para “la diversión [...] los espectáculos, la cultura”⁷¹⁵, deseo al que se ciñó Bramante con la traza del patio y nichal⁷¹⁶. Al ser la parte del Belvedere la más elevada, formaba una especie de platea con dos niveles para los espectadores, plateas unidas por escalinatas, al que servía de telón de fondo el gigantesco nicho que servía también para organizar las habitaciones ya construidas de antemano en ese lugar.

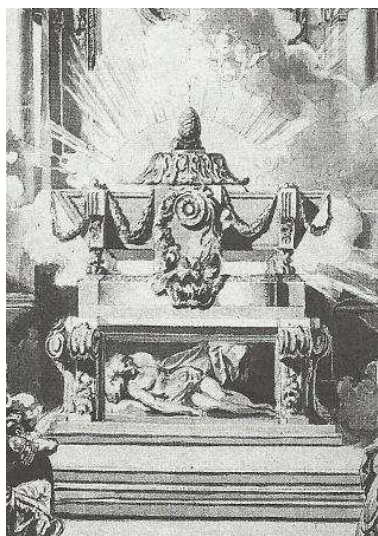
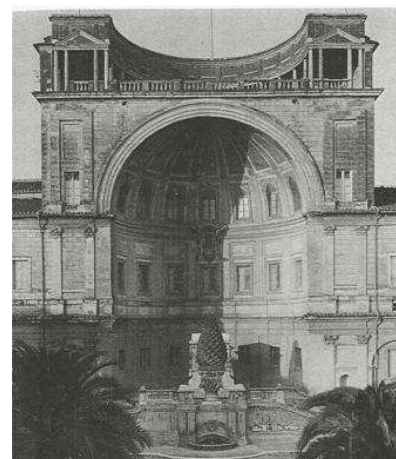


Fig. 55 y 56. PARET Y ALCÁZAR, L.: Detalle del monumento de la catedral de Santiago, Bilbao. BRAMANTE, D.: Nichal del Belvedere, palacio Vaticano (1506).



En primer lugar hemos de tener en cuenta que ambas construcciones fueron concebidas como un espacio dedicado al “espectáculo”, a las representaciones teatrales: en el Belvedere las representaciones eran puramente teatrales sirviendo de inmenso marco el espacio dividido y unificado por las escaleras y terrazas que conducían al gran nicho que servía de telón de fondo a las obras escenificadas y que, de forma simultánea, era el mirador (con una terraza superior que concretamente tenía esta finalidad) al que el Papa se asomaba para ver todo lo que transcurría bajo sus ventanas. La obra de Paret, muchísimo más modesta en concepción y ambiciones, es también un escenario, dividido en varios niveles de profundidad o perspectiva gracias al uso de los enormes bastidores, donde se nos muestra la Resurrección de Cristo y su triunfo sobre la muerte. Si en la obra bramantina el escenario ascendente es coronado por la gigantesca piña que tiene de telón de fondo el espléndido nicho semicircular, en la obra de Paret el primer punto focal y sobresaliente de la composición es esa piña rodeada de rayos celestes que centra

⁷¹⁵ BRUSCHI, A., *Bramante*, Bilbao, Xarait, 1987, p. 173.

⁷¹⁶ Sobre la concepción teatral del Belvedere de Bramante y su modificación “Belvedere, el jardín teatro”, en MÍNGUEZ CORNELLES, V.; RODRÍGUEZ MOYA, I., *Las ciudades del absolutismo: arte, urbanismo y magnificencia en Europa y América durante los siglos XV-XVIII*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2006, pp. 155-158.

el nivel más bajo de la composición⁷¹⁷. Como en la obra bramantina también, la ascensión de la línea central de la obra nos lleva a un escudo, cartela en este caso frente al escudo vaticano, que se ve culminado por un espacio abovedado frente al nicho bramantino.

Es posible que la rica decoración de Paret pueda distraer de la semejanza con la obra de Bramante, terriblemente austera en comparación, pero no es ilógico pensar que Paret pudiera haber utilizado la creación romana como fuente de inspiración. Por otra parte, hemos de resaltar el origen clásico del nichal bramantino⁷¹⁸, clasicismo muy del gusto de Paret como lo demuestra su aplicación en los fondos pictóricos de sus cuadros y dibujos que más tarde volveremos a comentar. Debemos recordar que Paret no tuvo una formación cualificada de arquitecto y que su obra, en este aspecto, tiene mucho de autodidacta, recogiendo las diversas influencias con las que se topó en su camino. En este sentido es de resaltar cómo cambió Paret su concepción de los monumentos pascuales al idear tres nuevos para la iglesia navarra de Santa María de Viana.

De los tres monumentos ideados por Paret en 1795 para esta monumental iglesia navarra solo uno de ellos llegó hasta el siglo XX, siendo quemado finalmente. El aspecto de este monumento nos es conocido tanto por las condiciones de su remate⁷¹⁹

⁷¹⁷ El simbolismo de la piña está asociado con varias ideas, según sea su representación. Si en el caso bramantino puede tener un significado cósmico, en la obra de Paret su simbología se refiere tanto a lo funerario como a la resurrección y lo eterno, significado que ya tiene desde las primeras épocas del cristianismo y que se remonta a la época del Antiguo Egipto, “es por tanto el fruto que acompaña normalmente al elegido que entra al cielo”. BEIGBEDER, O.: *Léxico de los símbolos*. [2ª ed.]. Madrid, Encuentro, 1995, pp. 391-392.

⁷¹⁸ En concreto se le relaciona con composiciones escalonadas del final del imperio romano, villas y palacios imperiales, composiciones que habrían influido en las teorías vitrubianas al respecto. BRUSCHI, A., op. cit., p. 173.

⁷¹⁹ “Condiciones para el Monumento de la parroquial de Santa Maria de esta ciudad de Viana de pintura de perspectiva el que ha de tener veinte y dos pies castellanos de ancho y treinta y uno de alto, tres arcos de fondo a más de la fachada, que con esta serían cuatro, y esta se hará con arquitectura con quatro columnas de planta y dos la grueso de el arco en cada lado, y encima de el arco se formará un balcón con su arquitectura correspondiente a la de abajo, sus pilastras y algunas figuras en los costados y remates de color de piedras blancas, y en el balcon se pondra el Ecceomo con Pilatos y barios sayones coloridos, y en los arcos de el fondo se formara su arquitectura con sus columnas correspondientes a las de la fachada, sobre las que se fingira una media naranja con sus pichinas en las que se pintara algun niño con atributos de la Pasion o serafines, y en el gueco de la media naranja se pintaran algunos niños y serafines coloridos, y en los demas arcos seran correspondientes a este, y en el frente, a donde se ha de colocar el sagrario, se pintara un celage con barios serafines y ráfagas de resplandores, y para delante de el sagrario se pintara un pelicano sobre una especie de repisa, y todo esto sera colorido de buen gusto, el juego de la arquitectura sera de un color morado como color de piedra y las columnas y pilastras y friso de cornisa serán de otro color imitados al jaspe, y se echaran algunos adornos pajizos, los que iran ruziados de oro como tambien basas y capiteles de columnas, y en las puertas que se ha de cerrar el arco de la fachada se fingira por la parte de afuera la arquitectura correspondiente a los costados del monumento para que no quede cortada, y en medio se pintará el sacrificio de Abrahán, y por la parte de adentro se pintaran dos historias de la

como por las propias descripciones de algunos naturales del lugar: lo que sobresale en primera instancia es la gran decoración figurativa que poseía este monumento frente al bilbaíno donde el marco arquitectónico tiene una relevancia mucho mayor. La pieza navarra tenía varias escenas como el Ecce Homo con Pilatos, colocados en un balcón sobre uno de los arcos de la arquitectura, sayones, muchos niños “con atributos de la pasión” y serafines, “un pelícano sobre una especie de repisa” y en las puertas fingidas que cerraban el monumento, por fuera se pintó el sacrificio de Abraham y por la parte de adentro dos historias de la Pasión “y se les fingiran sus marcos con algunos adornos ruciados de oro”. Frente a todas estas figuras y escenas el monumento bilbaíno solo nos ofrece una escena superior donde dos niños alados, junto algunas cabecitas con alas, adoran el Cordero místico que enmarcan y desvelan dos serafines de formas ambiguas; en la zona inferior nos encontramos con la figura enmarcada del Cristo yacente y las cuatro figuras de soldados o sayones que aparecen en primer plano. En cuanto a estos últimos teníamos la duda de si serían, efectivamente, figuras pintadas o, como ocurría en Santa María de Viana, se trataba tan solo de la figuración de los hombres que, disfrazados de soldados romanos custodiaban el monumento en Semana Santa⁷²⁰. Por datos que luego ampliaremos, podemos asegurar que los soldados de Bilbao eran figuras pintadas y que precedían al altar y túmulo donde estaba representada la figura de Cristo yacente.

El monumento de Santa María presenta diferencias fundamentales con el bilbaíno, dejando a parte la cuestión de los soldados: en primer lugar, el navarro centra toda la composición en una escena figurativa, el Ecce Homo ante Pilatos que aparece en altura atrayendo la visión del espectador, con esa disposición en un balcón, y una serie de sayones que completaban el cuadro⁷²¹. La escena de Pilatos, adecuada para hacer un alarde de composición arquitectónica, pues siempre se realiza en el atrio del pretorio⁷²²,

Pasión, las que les pareciere a los señores, y se les fingira sus marcos con algunos adornos ruciados de oro”. LABEAGA MENDIOLA, J. C., op. cit., p. 143.

⁷²⁰ LABEAGA MENDIOLA, J. C., op. cit., p. 113.

⁷²¹ El mismo tema era ya utilizado en tierras navarras por José de Bejés en el monumento de Lodosa de 1770, donde también Pilatos aparecía en un balcón sobre el espacio donde se albergaba la urna. ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., “Los monumentos o “perspectivas”...”, op. cit., p. 522.

⁷²² Hay una amplia bibliografía sobre las escenas relacionadas con la Eucaristía y su iconografía: ALEJOS MORÁN, A., *La Eucaristía en el arte valenciano*, op. cit; BERTOS HERRERA, M^a P., *El tema de la Eucaristía en el arte de Granada y su provincia*, Granada, Universidad, 1983; ANGUITA HERRADOR, M^a del R., *La Eucaristía en el arte de Jaén. Hermandades y Fiestas Litúrgicas*, Jaén, 1990; etc.

nos remitiría al interés de Paret por la creación de espacios arquitectónicos (tanto interiores como exteriores) como marco de sus escenas pictóricas, interés recogido en cuadros tan diversos como *Carlos III comiendo ante la corte* (1768-1772) o la *Vista de Bermeo*, que pintó durante su destierro bilbaíno⁷²³.

Bajo ella se encontraría el sagrario que estaba rodeado de variada tramoya incluido ese “pelícano” eucarístico que alude a la caridad y el sacrificio de Cristo. En Bilbao también encontraremos esos dos puntos focales, uno en altura, la escena del Cordero, y otro a nivel medio, la mesa de altar que desprende rayos dorados como en Viana. Comparativamente, la iconografía que aparece en Viana es mucho más rica que la bilbaína, con esa cantidad de escenas pasionales y bíblicas, pero, por el contrario, la arquitectura se nos presenta mucho más elaborada, más conseguida en Bilbao, con esos balcones laterales, esa corta bóveda casetonada que se abre a un espacio plano, tal vez el exterior, y que se cierra en la parte inferior por un retablo sin decorar frente a los arcos sucesivos de Viana, rematados en su fondo de lienzo por una media naranja con pechinas enmarcada por cuatro columnas⁷²⁴.

Por lo descrito parece que la arquitectura del monumento vianés es puramente clasicista (tal vez se la pudiera denominar neoclásica como hace Juan Cruz Labeaga que vio la obra “in situ”)⁷²⁵ mientras que la de Bilbao se adscribe mejor al barroco clasicista de origen romano. En cuanto a juzgar a las escenas vianesas como pertenecientes al rococó, al barroco o algún otro tipo de estilo, su juicio no es posible ya que no se conserva la traza de Paret y los artífices locales realizaron una composición que el propio Labeaga no duda en calificar de mediocre. Sin embargo, parece que Paret se guió para la composición en modelos plenamente aceptados por toda la corona española ya que la disposición de la escena en alto, en un balcón, sobre un gran arco, con puertas que se abren y cierran y que dan paso al sagrario, recuerdan enormemente, por ejemplo, a las realizadas para varias parroquias aragonesas del siglo XVIII: en concreto ponemos el ejemplo gráfico de la parroquia de Ibdes [fig. 57], en Zaragoza, que presenta la misma disposición iconográfica, con el balcón sobre el arco de entrada donde aparece el *Ecce Homo ante Pilatos*. La obra de Bilbao es más creativa y, sin duda, más hermosa y más elegante.

⁷²³ LUIS Paret y Alcázar y los puertos..., op. cit., p. 38.

⁷²⁴ LABEAGA MENDIOLA, J.C., op. cit., p. 114.

⁷²⁵ *Ibíd.*, p. 113.



Fig. 57. Monumento, detalle, (segunda mitad del siglo XVIII). Parroquia de Ibdes, Zaragoza

En primer lugar debe quedar claro que el monumento de Santiago fue acabado para la Semana Santa del año 1781. Aunque se ha perdido el libro de fábrica de esos años los libramientos que aún se conservan en el Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya lo confirman: el 17 de noviembre de 1780 tenemos el “recibí” firmado por Juan Cristóbal Gotscher para el maniobrero de la fábrica en que se le paga por cinco panales de cristal que ha llevado para la urna del nuevo monumento; unos días después se encuentra un pago por las llaves de plata dorada para el sagrario y, por fin, el 9 de marzo de 1781 nos encontramos el recibo dado a Antonio de Ereinoza por el trabajo de Ignacio de Zumarraga que pintó dos bastidores “que sirben para el cielo del nuevo monumento poniendo los colores que se han necesitado”⁷²⁶.

Por otra parte, el gasto para su creación ya se había realizado a finales de 1780, lo que concitó la ya comentada crítica del diputado del común. Como hemos visto, para diciembre del año 1780 se estaban realizando ya los últimos pagos por pequeñas obras con lo cual la composición se llevó a cabo desde el mes de junio estando ya acabada a finales de año. Fue el propio Paret el que se responsabilizó de la realización de la obra ya que los 12055 reales presupuestados se le entregaron a él de forma directa⁷²⁷. Posiblemente, como lo demuestra el pago de la obra de Zumarraga, Paret encargó parte de los bastidores a artistas locales, a los que parece que entregó las zonas de arquitectura, reservándose, tal vez, las partes más interesantes pictóricamente del monumento como la figura del Cristo yacente que es, de forma evidente, un lienzo con marco propio. La escena superior del Cordero que coincide con el primer plano, el

⁷²⁶ A.H.E.V. Libramientos de la fábrica de Santiago, A-295 (11-01), libranza 63, 17-XI-1780; libranza 64, 19-XI-1780. A-302 (20-06), libranza 9, 9-III-1781.

⁷²⁷ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 202, 1780, 16-XII-1780, p. 341.

marco que cierra la escena pascual y que está confeccionado también con un magnífico cortinaje, recordando de forma extraordinaria la perspectiva de un escenario teatral, es también una zona de un gran potencial pictórico pero nos cabe la duda de que se llegase a realizar de la forma representada en la acuarela por esa alusión al “cielo” del libramiento dado a Antonio de Ereinoza.

Cabe preguntarse si la creación real llevada a cabo para la iglesia de Santiago fue en todo semejante a la aguada que aún conservamos. La respuesta seguramente será que no puesto que el pago a Gotscher nos habla de unos “panales” de cristal para la urna del monumento que en el dibujo parece hecha exclusivamente de talla, como así mismo se recoge en la razón de gastos de mayo de 1780. Esos cambios, sin embargo, fuesen los que fuesen, debieron ser aprobados por el propio Paret ya que, lo recordamos de nuevo, él era el responsable de la obra. Puesto que nada se recoge en los libros de actas al respecto, debemos concluir que esos cambios no desagradaron a los componentes del ayuntamiento como sucedió con los aumentos realizados por Bolialde en el monumento de 1641 y que tantas complicaciones supusieron después. Y, por otra parte, esos cambios no debieron ser de gran entidad ya que no fueron siquiera tratados en las sesiones del ayuntamiento.

Para confirmar tales aseveraciones nos queda un documento bastante peculiar, firmado por el bilbaíno J. J. Lecanda el 23 de marzo de 1910, en el que, a propósito de las fiestas de Semana Santa que entonces se estaban realizando en Bilbao, se quejaba amargamente de la desaparición del monumento de Paret que había conocido en su infancia. Recogemos aquí la parte en que describe el monumento tal y como él lo vio:

“Se colocaba en el brazo derecho del crucero del templo, adosado al altar de San José y lo llenaba todo, desde el pavimento hasta la nervadura de la bóveda[...]. Representaba una suntuosa cámara a manera de un amplio escenario. El primer bastidor ó el bastidor de boca, simulaba la entrada; un monumental marco fronterizo, donde se recogía graciosamente en ondulados pliegues, a derecha e izquierda, una cortina de tonos sonrosados y franja de oro, que colgaba al desgaire desde lo alto y que al replegarse dejaba al descubierto todo el exorno arquitectónico del interior de la estancia. En el centro de esta estancia, erigida sobre una gradería, se levantaba una lujosa urna que servía de sagrario, a cuyos lados se destacaban grupos de soldados romanos, soñolientos e indolentemente acostados sobre sus picas o lanzas. Desde el tabernáculo se elevaba, ocultando en parte el decorado arquitectónico del fondo, una columna de nubes traslúcidas y admirablemente ejecutadas, que subiendo hasta la techumbre, salían por una claraboya practicada en el centro de dicha techumbre, por donde se descubría la transparente y azulada bóveda celestial”⁷²⁸.

⁷²⁸ LECANDA, J. J., “Cosas del Bilbao viejo”, *El Nervión: periódico independiente*, Bilbao, 23-III-1910, p. 1.

Esta descripción nos demuestra como Paret estudió con cuidado el lugar en que iba a ser emplazado el monumento, haciendo coincidir el “cielo” de la obra con el hueco del crucero ocupado por una claraboya gótica de lados curvos que daría mayor claridad a la escena celeste. Como se ve Lecanda no cita en ningún momento la escena superior del Cordero aunque si destacará la calidad del lienzo que representa al Cristo yacente [fig. 55]:

“En el frontal del altar en que descansaba la urna, se representaba al Salvador yacente en el sepulcro, de una maestría de ejecución y de una unción y belleza de concepto verdaderamente admirables”.

Esta cita sobre el Cristo es verdaderamente trascendental puesto que nos revela como la pieza aún era admirada por la gente culta de Bilbao a fines del XIX. Dejando aparte la documentada calidad del lienzo del Cristo, que creemos afirma la propia intervención de Paret en su realización, estaría la concepción de la obra que aún maravillaba a un pragmático hombre de la burguesía novecentista bilbaína. El hecho de que una figura semejante aún agradase entonces se debe a la pervivencia de unos gustos artísticos que habían calado hondamente en los poderes locales varios siglos atrás: la pieza en sí, tal y como se nos presenta en la acuarela, nos remite a una composición de Van Dyck, “*Virgen y ángeles llorando sobre Cristo muerto*”, cuyo grabado, realizado por Schelte a Bolswert, fue muy difundido en la segunda mitad de siglo en España [fig. 58]⁷²⁹: en el grabado aparecen varias figuras como San Juan, la Virgen y dos ángeles que han sido eliminadas en la composición de Paret pero la figura del cristo tumbado de cara al espectador y apoyado en varios almohadones que levantan su cuerpo, con las piernas juntas, un brazo bajo el cuerpo y otro apoyado desmayadamente sobre la cadera, recuerdan poderosamente al Cristo del grabado. Como ya hemos visto al hablar de Martín Amigo, la influencia de Van Dyck y su escuela llegó a Bilbao a través de la figura de János Privitzer a mediados del siglo XVII y se prolonga en su discípulo Amigo hasta comienzos del XVIII.

⁷²⁹ Esta obra alcanzó gran difusión en Andalucía y sirvió de base a varios lienzos siendo el mejor y más conocido el realizado por Alonso Cano “*Virgen y ángeles llorando sobre Cristo muerto*”. NAVARRETE PRIETO, B., *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, [s.l.], Fundación Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, p. 201.



Fig. 58. SCHELTE A BOLSWERT: Virgen y ángeles llorando sobre Cristo muerto, grabado sobre composición de Van Dyck.

Aunque no exista un estudio sobre la influencia de la pintura flamenca en el Señorío es evidente que ésta tuvo que prolongarse durante mucho tiempo debido a la misma naturaleza tradicional de los gustos artísticos de los poderes locales. No sería de extrañar que, aún en el último tercio del siglo XVIII, Paret hallase muestras de esta pervivencia en los cuadros que pendían de los muros de las iglesias bilbaínas y en las casas de los nobles comerciantes, en lienzos y grabados, lo cual le llevaría a elegir un modelo del propio Van Dyck para prestigiar su obra frente a los regidores de la villa.

El relato de Lecanda, por último, nos revela un detalle anecdótico que resalta la calidad de tramoya del monumento del madrileño y que vuelve a relacionarlo con la teatralidad barroca del siglo precedente y de las primeras décadas del XVIII, como es la movilidad de las nubes que estaban situadas en la acuarela tras la piña de la que partían los rayos de luz y que, mediante un sencillo torno, parecían ascender hacia lo alto, hacia la bóveda celestial.

Llegados a este punto, cabe preguntarse que significa esta obra en la producción de Paret y en el arte bilbaíno del momento. En cuanto a la primera cuestión la respuesta es sencilla: nada. Paret era un buen conocedor del arte barroco romano (ya hemos hablado de su estancia de estudios en Roma) y aplicó con regularidad sus conocimientos sobre arquitectura clasicista en los fondos de sus obras como reconoce Santana Ezquerria en su artículo sobre las trazas del artista:

“La descripción minuciosa de arquitecturas reales y la cita de elementos escenográficos de la antigüedad clásica, reconstruidos con el máximo rigor arqueológico, constituyen un reflejo del talante observador del artista madrileño, a la par que permiten a éste lucir su probada erudición y la fina habilidad de sus pinceles”⁷³⁰.

⁷³⁰ SANTANA EZQUERRA, A., op. cit., p. 131.

Este investigador nos revela a un Paret de vasta formación cultural en numerosos campos artísticos, conocedor de estampas, viajero, puesto en contacto con la Academia de San Fernando y con una amplia biblioteca en la que inspirarse. Para Santana Ezquerra, Paret adopta el estilo rococó cuando pinta y el neoclasicista “ornamental” cuando realiza sus trazas:

“Es precisamente el carácter diletante o libresco de su formación en arquitectura el que permite explicar y hacer compatible el evidente contraste de estilo entre su pintura y sus trazas de construcción. Como pintor entronca con la tradición rococó francesa, interiorizada y reinterpretada de acuerdo a su propia personalidad, mientras que como tracista se declara claramente por el neoclasicismo ornamental, demostrando estar bien informado de los criterios de vanguardia académica, pero sin hacerlos auténticamente suyos”⁷³¹.

Tal vez esa afirmación pueda ser válida para el conjunto de las trazas llevadas a cabo por Paret pero no lo es para el monumento de Bilbao que nosotros vemos más como herencia del barroco clasicista romano antes que como precursor del neoclasicismo en la villa. Razonaremos esta afirmación.

Es lamentable que no contemos hoy en día con ninguna de las trazas realizadas por Paret para sus cinco monumentos pascuales: la primera de ellas fue realizada durante su exilio en Puerto Rico en 1778, la de Santiago en 1780 y las tres de Viana en 1795. De todas ellas solo nos queda la aguada bilbaína sin que uno solo de los monumentos haya perdurado por lo que nos resulta imposible hacer un posible estudio de la evolución del pintor en este campo. Tan solo podemos guiarnos por el dibujo de Bilbao y las descripciones del monumento de Viana.

En ambos monumentos parece que el tema dominante, iconográficamente hablando, es el tema del sacrificio de Cristo, la caridad que esta acción representaba y la salvación que ella entrañaba, temas muy adecuados para un monumento de Semana Santa. El tema de la caridad es evidente por cuanto en Viana está representado con la figura del pelícano, símbolo de Cristo, y que se sitúa frente a la urna en la que se encuentra la Hostia consagrada, el cuerpo transustanciado de Jesús. El pelícano era considerado como un animal solar (como los demás emblemas de Cristo) y, desde la Edad Media, se extendió la leyenda según la cual mataba a sus polluelos, encolerizado por sus picotazos (en otras versiones los matan cuervos u otros pájaros malvados), para

⁷³¹ SANTANA EZQUERRA, A., op. cit., p. 115.

luego resucitarlos tres días más tarde, después de arrepentirse y llorar por su acto, abriéndose el costado y derramando su sangre sobre ellos que les hará resucitar⁷³².

“Dios es tal como el pelícano
Que hace su nido sobre el árbol más alto,
Y el malvado pájaro, que de abajo llega,
Mata sus polluelos, pues es perverso;
Llega el padre, afligido y angustiado,
Se mata con el pico y con su sangre doliente
Hace vivir de inmediato a sus pajarillos.
Así hizo Dios, cuando fue su pasión:
Con su dulce sangre rescató a sus hijos
Del Diablo, que muy poderoso era”⁷³³.

En Bilbao la alusión a la caridad, redención y salvación, reside en la inscripción dentro de una cartela que se encuentra sobre la imagen del Cordero, otra iconografía que alude al sacrificio, y que dice en latín “Ego enim accepi a Domino quod et tradidi vobis” y ue significa “Pues yo recibí del Señor lo que a mi vez os he transmitido”, versículo de la Primera Epístola de San Pablo a los Corintios (Cap. XI, v. 23) que da paso a la descripción de la Última Cena y su significación para los cristianos. Esta concepción retórica de la obra que nos presenta Paret nos remite de nuevo a la teatralidad barroca con su afán religioso ejemplarizante.

La visión del Cordero Triunfante, con el rostro vuelto tras llamar a las almas al reposo y bajo el cual parece un pequeño angelote, sosteniendo una pequeña cruz, que nos recuerda la representación del alma mediante un niño, nos remite de forma expresa a la frase de la cartela ya que el Cordero representa a la víctima propiciatoria que sustituye a la humanidad culpable, siendo símbolo, por lo tanto, de la redención de los hombres lograda mediante el sacrificio de Cristo⁷³⁴.

Con esta frase Paret parece querer introducirnos en ese escenario de la Pasión, totalmente exento de cualquier dramatismo que recuerde el arte barroco del XVII, que

⁷³²SEBASTIÁN, S. [ed. lit.], *El fisiólogo: atribuido a San Epifanio [...], seguido de El bestiario toscano*, Madrid, Tuero, 1986, p. 53-54; SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., “Iconografía e iconología del pelícano: un ensayo de reconversión del concepto de filantropía”, *Boletín de Arte*, 12, 1991, pp. 127-146.

⁷³³Poema de Teobaldo de Champaña. MALAXECHEVERRÍA, I.: *El bestiario esculpido en Navarra*. Pamplona, Institución Príncipe de Viana, Diputación Foral de Navarra, 1982, p. 188.

⁷³⁴En el Apocalipsis de San Juan se menciona 25 veces el Cordero, símbolo de cristo Inmolado, aunque ese animal de siete cuernos y siete ojos poco tiene que ver con la dulce representación de Paret (Ap. 5: 6). CHARBONNEAU-LASSAY, I.: *El Bestiario de Cristo: el simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. Barcelona, José de Olañeta Editor, 1996, pp. 157-171. Más próximas iconográficamente serían las representaciones que se hallan en las custodias y monumentos de Jueves Santo barrocos, como se aprecia en los monumentos de las catedrales de Córdoba y Almería. HEREDIA MORENO, C., op. cit, pp. 287, 299, 309.

de forma serena a través de los elementos arquitectónicos y los diversos puntos de fuga, nos conduce a la refulgente urna que se asienta en la visión del Cristo yacente y que simbolizaría el triunfo del Salvador sobre la muerte y las tinieblas, es decir, con una temática similar a la que ya encontrábamos en el XVI y que Paret utiliza de forma escueta y precisa, haciendo alusión al tema pasional de una manera más recogida que en Viana, donde refuerza los elementos principales (la escena de Pilatos y el sagrario adornado) con variadas escenas bíblicas y pasionales. En Bilbao Paret se decanta más por una arquitectura grandiosa que albergue la carga doctrinal de una forma sencilla y directa.

En cuanto a la disposición del escenario completo, debemos resaltar una total simetría arquitectónica donde hasta los adornos (balcones, jarrones, etc.) son dispuestos de una forma completamente armónica correspondiéndose los de la derecha en la izquierda y viceversa. Para contrarrestar esa rigidez armónica Paret desplaza la visión centralizada del monumento algo hacia a la izquierda con lo cual la profundidad de ese lado está más ampliada y el espacio resultante es más abierto. También contribuye a destruir la simetría el cortinaje del primer plano, la escena superior del Cordero, los rayos de la mesa de altar y la urna así como los dos grupos de soldados que se recuestan en la balaustrada que abre la composición en profundidad y que, según el relato de Lecanda, fueron incorporados finalmente al grupo de la urna.

La composición en si es muy sencilla y bebe directamente de los hallazgos visuales del Barroco, con esa perspectiva figurada que va del marco en primer plano a la breve bóveda casetonada, casi un arco, que nos conduce al frontón sobre el retablo oculto donde encontramos la segunda inscripción en latín “Scitis quid fecerim vobis?” que podría ser traducida como “¿Comprendéis que os he hecho?” versículo del Evangelio de San Juan (Cap. XIII, v. 12) que hace alusión al momento del lavatorio por parte de Jesús a los discípulos.

El conjunto de lienzos sobre bastidores crea un trampantojo claro gracias a una arquitectura clásica que bebe tanto del Renacimiento como del Barroco, siendo del siglo XVIII solo en motivos como los jarrones sobre la balaustrada o la imagen de los ángeles junto al Cordero, imagen que parece tener claros orígenes en las pinturas de autores franceses del Rococó (de hecho los dos ángeles superiores que enmarcan la aparición del Cordero bien podían aparecer por sus actitudes y figuras, desnudos y sin alas, en un cuadro de Boucher). El conjunto tiene un claro aire ornamental, decorativo, puesto al servicio de ese motivo central de la urna triunfal, motivo que es el único que no esta

pintado y que es el verdadero eje de toda la composición. La desaparición de la escena más decididamente rococó, la aparición del Cordero, en la posterior ejecución de la obra, suprime lo más delicado de la aguada, acercando toda la pieza aún más al barroco clasicista.

De esta forma podríamos decir que hay una lectura ascensional del monumento desde esos soldados que abren la composición, pasando por la figura del Cristo muerto, la única verdaderamente dramática de toda la composición, para subir visualmente hasta el triunfo cristiano sobre la muerte escenificado en esa urna refulgente. Elevando nuestra mirada llegamos a la primera inscripción en latín, que llama al espectador a la reflexión sobre lo que está contemplando. La transición hacia la parte superior, con el triunfo del Cordero, da paso a un espacio vacío un poco amplio que interrumpe de alguna forma la intención ascensional del artista que culminaría con la segunda inscripción que alude tanto al sacrificio de Cristo como, de forma velada, al pintor que se nos muestra como el mensajero de la palabra sagrada a través de su creación artística.

Parece que, de todas formas, el mensaje que Paret buscaba transmitir se vio alterado si damos como buena la descripción de 1910 dada por J.J. Lecanda en la que no aparece la escena culminante del Cordero. Esta desaparición, sin embargo, no modifica de modo ostensible la intención ascensional del artista ya que, aunque se obvia el mensaje de redención que el Cordero simboliza, la idea de salvación no desaparece al culminar toda la obra en ese triunfo de la luz que da cima a toda la composición.

Como vemos, aunque no muy avanzado estilísticamente debido a su decorativismo y a su pequeña, aunque presente, carga simbólica, el monumento de Paret responde perfectamente a las pretensiones de los regidores bilbaínos, imbuidos del afán contrareformista que convertía las escenas religiosas en ejemplos catequizantes, al mostrarnos su mensaje pasional imbricado con las ambiciones didácticas que se seguían pretendiendo desde el poder. Lo que diferencia la obra bilbaína de la practicada en Viana es la finura de su puesta en escena (que, con toda seguridad, se vio reforzada por una mejor realización) que no tiene que recurrir a los cuadros figurativos realizados en Navarra para demostrar cual es su mensaje. De cualquier forma, es evidente que la obra bilbaína no se aleja en demasía de los modelos de monumentos realizados en territorio peninsular durante el siglo XVIII ejemplificando claramente el modelo de “nave profunda” tan característico del siglo.

La verosimilitud de la puesta en escena realizada por Paret, su creación del espacio y la perspectiva a través de la arquitectura, no es más que la puesta en práctica

de una habilidad en la creación de ambientes que había desarrollado desde su regreso de Italia en 1766 (como lo demuestra la obra que presentó al concurso de la Academia de ese año *Aníbal sacrificando en el templo de Hércules, en Cádiz* [fig. 59], que presenta una cuidada recreación de la arquitectura clásica)⁷³⁵, y que se encuentra prácticamente en toda su obra. En este sentido la traza ideada para Bilbao solo es un paso más en esta recreación de ambientes arquitectónicos con elementos clásicos que, como ya hemos repetido, nada nuevo aporta a su estilo. Concluyendo, la única razón que impulsó a Paret a realizar semejante obra fue el dinero (y el ayuntamiento bilbaíno era el único en la villa que lo poseía con total garantía) sin que se volcase artísticamente en su creación más allá de lo necesario.



Fig. 59. PARET Y ALCÁZAR, L.: *Aníbal sacrificando en el templo de Hércules, en Cádiz* (1766).

En cuanto a lo que aportó el monumento a la villa se podría resumir diciendo que bien poca cosa. Ciertamente el monumento, con una altura calculada de más de diez metros⁷³⁶, debía ser una pieza bastante impresionante no solo por su propia monumentalidad sino por el contraste que creaba contra el marco gótico de Santiago. En una iglesia de peregrinación jacobea (recordemos que Bilbao era lugar clave del Camino de la Costa hacia Santiago de Compostela), el monumento debía ocultar el triforio, el rosetón del crucero y, con toda seguridad, el retablo de San José realizado hacia 1650 por Juan de Boliáldea, apoyado contra las cegadas puertas del cementerio. Con esas dimensiones el artista garantizaba el enmascaramiento, al nivel del espectador, de la verdadera arquitectura de la iglesia creando un espacio ficticio más acorde con los

⁷³⁵ SANTANA EZQUERRA, A., op. cit., p. 131. Un trabajo interesante sobre la formación clasicista de Paret es el de LUNA, J. J., "El mundo clásico en la obra de Paret y Alcázar", en *La VISIÓN del mundo clásico en el arte español: VI Jornadas de arte, Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", C.S.I.C., celebradas en Madrid del 15 al 18 de diciembre de 1992 en Madrid*, Madrid, Alpuerto, 1993, pp. 335-342.

⁷³⁶ SANTANA EZQUERRA, A., op. cit., p. 119.

tiempos que corrían. Rodeado por las inevitables velas, a los próceres bilbaínos debió parecerles una obra de evidente gusto moderno que además plasmaba el estilo artístico ideal para los representantes municipales a lo largo de los siglos XVII y XVIII: el clasicismo. Basta echar un vistazo a las obras financiadas por el ayuntamiento durante estos dos siglos, como la fachada de Santiago ideada por Martín Ibáñez de Zalbidea en 1650 o la nueva iglesia de San Nicolás hacia 1750, para ver que los munícipes casi siempre (existen claras excepciones como puede ser la torre-campanario de San Antón levantada en el XVIII) se decantaron por un estilo austero y de corte clasicista que se adecuaba bien tanto a sus principios morales como a los estéticos y económicos.

En tanto que la obra no reflejaba ningún aporte arquitectónico o pictórico de interés, tampoco influyó para nada en los artistas locales: en lo arquitectónico, la cantería tradicional vizcaína había incorporado ya los avances resultantes de la obra de Loyola que cobró mayores fuerzas en tierras del Señorío desde el levantamiento de la iglesia de San Nicolás en El Arenal bilbaíno. En cuanto a lo pictórico poco se puede decir ya que, en ese aspecto, los artistas vizcaínos eran bastante mediocres pues, faltos de una clientela apropiada (como le sucedió al propio Paret) y una motivación suficiente, seguían repitiendo esquemas del pasado sin recoger las aportaciones de los estilos que proliferaban más allá de las tierras vizcaínas. Tan solo la recién creada Escuela de Dibujo (1776) parece responder a principios estéticos más modernos que, sin embargo, se aplicaban fundamentalmente a la creación de “adornos”, de objetos de pequeña entidad, sin duda influenciada por las corrientes ornamentales que llegaban desde Francia⁷³⁷ que fue, en todo momento, la verdadera fuente estética de las fortunas locales a lo largo del siglo XVIII.

Una vez finalizado el análisis de la obra de Paret poco más se puede decir de los monumentos pascuales del barroco vizcaíno. Es preciso, sin embargo, llevar a cabo una pequeña síntesis de todo lo expuesto hasta el momento.

Dejando aparte los modelos tipológicos que, como ya se ha dicho, parecen responder de forma fundamental a las formas de templete o tabernáculo hasta las primeras décadas del siglo XVIII para pasar luego a los monumentos de “perspectiva”, realizados sobre grandes bastidores de lienzo, existe otra subdivisión que se asienta sobre los autores de estas obras. Los monumentos son unas de las pocas creaciones

⁷³⁷ SANTANA EZQUERRA, A., op. cit., pp. 116 y 118.

festivas de carácter semi-estable, cercanas a lo efímero, que tienen en el Señorío nombres y apellidos. Podemos, de esta manera, seguir también su *evolución* a raíz del trabajo llevado a cabo en Vizcaya por los artistas que los levantaron y que dedicaron la mayor parte de sus esfuerzos en piezas estables que se conservan en gran parte.

De esta manera, podemos distinguir una primera etapa, en las dos primeras décadas del siglo XVII, en que la carga renacentista es clara, como se aprecia en los monumentos de Santa María de Durango y San Antón, donde la creación artística se fundamenta en los lienzos de carácter figurativo y se continúa con formas heredadas del siglo anterior. Es un estilo de claras influencias manieristas que avalan la elección para la ejecución del monumento de Bilbao del pintor Francisco de Mendieta que, conocedor de la arquitectura vizcaína del momento como lo demuestra en los interiores de sus cuadros, obligado escultor de pasos para la Cofradía de la Vera Cruz bilbaína, orfebre y decorador en las mazas de los maceros de la villa de Bilbao, tracista de retablos, etc., era uno de los mejores capacitados en la villa del Ibaizabal para realizar una obra de cierto prestigio y que perpetuaba unos valores estéticos de sobriedad y decoración pictórica que agradaban a los próceres del momento.

Fijándonos en la villa bilbaína (que, por otra parte, es la mejor documentada en este aspecto para toda Vizcaya) podemos seguir la evolución de estos monumentos que son puestos, a partir de entonces, en maestros de segunda fila que respondían a criterios tanto de tradición como de introducción de nuevos elementos, sobre todo decorativos más que estructurales, como apreciamos en los dos monumentos adjudicados a Juan de Bolialdea en 1641 y 1665. De Bolialdea hemos comentado la influencia castellana de sus trabajos (madrileño a través de su conocimiento de la obra de Bernabé Cordero y vallisoletano mediante a su aprendizaje en el enclave de Forua) que le adscriben al barroco clasicista y contrarreformista que empezaba a recibir nuevas influencias desde la corte. Es evidente que si se contrató de nuevo a Bolialdea era porque esa mezcla de tradición e innovación (aparcando el tema de la incompreensión del nuevo estilo por parte de Bolialdea) era la que gustaba a los regidores locales que se aferraban a unos gustos clásicos y sobrios en los que sobraba todo tipo de adorno excesivo. La utilización de una medidas gigantescas, sin embargo, debió de agradecerles sobre manera ya que intentaron por todos los medios preservarlas, e incluso aumentarlas, hasta que no les quedó más remedio que renunciar a ellas. Y es que, al parecer, las autoridades vizcaínas suelen confundir magnificencia con tamaño sin apreciar el trabajo artístico que tales dimensiones pueden llegar cobijar.

No será más que a partir de los años 70 del siglo XVII cuando los gustos artísticos de las autoridades experimenten una cierta variación y al fin se decidan a introducir las novedades que ya habían llegado al Señorío a través de la retablística y la cantería y que se resumen en la llegada del nuevo estilo de los Churriguera, centrado sobre todo en lo ornamental, que toda la familia se dedicó a propagar por el cuadrante norpeninsular (recordemos, por ejemplo, la primera traza que realizó Alberto Churriguera para el retablo mayor de la Purísima de Elorrio en el siglo XVII). Si hasta ese momento la actuación de los artistas cántabros surgidos del enclave Limpias-Liendo se había limitado, en el tema festivo, a la zona de Las Encartaciones y la villa de Portugalete, ahora se extienden por todo el Señorío, difundiendo elementos como la columna salomónica que se incorpora también a los monumentos.

Este tipo de monumento-templete que incorpora elementos “churriguerescos”, que entonces se recogían en los retablos de las iglesias, altares y torres de campanario, va a ser el tipo predominante hasta los años 40 del siglo XVIII. A partir de esos instantes se difunde de forma rápida el nuevo modelo de monumento, el llamado “de perspectiva” que recoge los avances de perspectiva visual que había difundido el Barroco por toda la península y que llegan de esta forma tan tardía y retardataria a la fiesta barroca vizcaína.

Aunque introducida ya gracias a los lienzos que comienzan a situarse en los monumentos de fines del XVII, con trampas visuales, elementos arquitectónicos sobre lienzo, etc., esta “perspectiva” que se fundamenta en el “trampantojo”, comenzará a sustituir a los monumentos anteriores cuando los pintores locales del momento empiecen a ser los encargados de la traza y realización de estas obras. Así, mientras hasta entonces los monumentos habían estado en manos de artistas que eran fundamentalmente escultores o arquitectos, a partir de este momento serán los pintores los que se encarguen de difundir este nuevo tipo que se sustentaba en la realización pictórica sobre lienzo relegando a los escultores y arquitectos a actividades subsidiarias como lo demuestra la tarea de armazón de bastidores que fue encargada al retablista Juan de Urquiza. Surgen así toda una serie de pintores entre los que destacan nombres como Martín Amigo, Manuel de Villalongín, Manuel de Villalón, etc.

Estos últimos pertenecerían ya al último periodo de creación de monumentos que se abriría en la década de 1740, pertenecientes al estilo rococó, en el que policromistas, pintores, doradores y “adornadores” van a ser los únicos que se dediquen a la traza de los monumentos como vemos también en lugares cercanos como puede ser

Navarra (recordemos el caso, simultáneo en el tiempo, de José Bejés en la Ribera estellesa). Pese a todo, los artistas vizcaínos cada vez van a ser menos requeridos a partir de los años 60 (el único nombre nuevo que encontramos en las siguientes décadas es el de Ramón de Villalón, pintor y policromista) debido al desprestigio que estaban adquiriendo este tipo de estructuras religiosas. Tendrá que ser la presencia de un artista de prestigio como Luis Paret la que “obligue” a unas autoridades bilbaínas (de mentalidad mercantilista pero aún no ilustrada) a decidirse a realizar una nueva obra en su parroquia más destacada. Con su obra en Santiago, realización deudora fundamentalmente del barroco clasicista romano⁷³⁸, Paret daría fin a dos siglos de tradición barroca clasicista en la que siempre predominó lo pictórico sobre lo escultórico, lo decorativo sobre lo arquitectónico, lo clasicista frente a las formas barrocas y lo tradicional sobre lo moderno.

5.2.3. Lo perecedero: túmulos, altares, carros y otros

Los elementos perecederos o efímeros son los propiamente festivos, aquellos que se creaban para una determinada celebración y morían con ella. Aunque la tipología en este aspecto es muy variada yendo desde las galerías a las carrozas, desde los túmulos a los navíos o desde los altares a los obeliscos, lo cierto es que en el Señorío los tipos registrados son de lo más reducido y de lo más simple. Mientras que en los grandes centros administrativos y culturales de la península la imaginación de las piezas levantadas, su decoración y su costo desborda con creces los bolsillos de sus patrocinadores ya que no sus intenciones, en Vizcaya nos encontraremos con piezas mucho más austeras que, pese a todo, seguirán desbaratando los presupuestos municipales por la época de crisis en que estaba inmersa toda la Corona.

Hemos de tener en cuenta que las obras efímeras sufragadas por las autoridades vizcaínas, casi todas levantadas a mayor gloria de la casa real gobernante, aunque obedecían a los mismos principios de fidelidad que se daban en el resto de la corona, tenían que plasmar estos principios ante un público entregado que no necesitaba ser ligado a la monarquía de forma extraordinaria ya que existía un vínculo de unión entre

⁷³⁸ No podemos descartar que Paret hubiese hecho una aportación rococó al monumento a través de la aplicación del color a los diversos lienzos como parecen hacer pensar esas cortinas “sonrosadas” de las que hablaba J.J. de Lecanda en 1910, aunque puede que ese color se deba únicamente al paso del tiempo ya que ignoramos que partes de la obra fueron ejecutadas por Paret a excepción, casi con total seguridad, del ya comentado cristo yacente.

los súbditos vizcaínos y la corona mucho más poderoso que cualquier construcción perecedera, garantizando el privilegio de unos y la supremacía de la otra: nos referimos, por supuesto, a los fueros. Aunque este vínculo sufriera altibajos a lo largo de la época moderna (Estanco de la Sal, Aduanas...) es evidente que a los vizcaínos les interesaba la defensa de una corona que reconocía a todos el estatus de caballero y les exoneraba de los impuestos personales aunque, de forma efectiva, las aportaciones económicas a la administración real llegasen por otras vías. A este hecho hemos de sumar el ya mencionado tradicionalismo formal en la mentalidad de las autoridades vizcaínas y su tendencia a evitar el gasto inmoderado. Todo ello nos revela un panorama poco prometedor en cuanto a las realizaciones efímeras aún cuando éstas se llevasen a cabo.

5.2.3.1. Túmulos

El aspecto tradicionalista, de defensa del vínculo Corona-Señorío y de ahorro en las construcciones levantadas, del que antes hablábamos se encuentra perfectamente expresado en la realización de los túmulos funerarios.

El panorama de los túmulos en la Vizcaya de estos siglos será pobre. No es que las villas careciesen de recursos para su ejecución sino que nunca tuvieron una predisposición a gastar de forma generosa en su creación. En cuanto a las formas, hasta mediados del siglo XVII se levantan estructuras arquitectónicas de corte piramidal, tradicional y clasicista. Desde esa época el ritual protocolario y jerárquico, máxima expresión de una sociedad que se presenta con orgullo como “igualitaria”, triunfará sobre cualquier expresión artística, incluso en las fiestas relacionadas con la familia real, por lo que el túmulo irá perdiendo su importancia a favor de otro tipo de expresiones de fidelidad a la monarquía. A esta circunstancia se suma la autoría desconocida de la mayor parte de sus artífices lo cual habla de su poca calidad artística. Llegado el siglo XVIII las referencias a los túmulos de personas reales desaparecen casi por completo de los libros municipales. El decreto de las Juntas generales del 25-VII-1748 en donde se alivia a las villas de las honras reales no hará más que legalizar una situación de dejadez generalizada desde tiempo atrás.

El túmulo era la pieza clave alrededor de la cual se realizaban los ritos propios de las honras reales que ya hemos analizado de forma breve en su aspecto procesional. Espectáculo barroco de primer rango, según Javier Varela, estas prácticas representaban

“...la entrega a las miradas ávidas del público de un espectáculo dramático universal, en el cual la comunidad aprende a morir y muere en idea para renacer a la vida eterna con el finado y a la vida terrestre con la entronización del sucesor”⁷³⁹.

La fiesta fúnebre, de esta manera, alcanzaba en las exequias reales su más alta función pues éstas reflejaban tanto la fidelidad de aquellos que las sufragaban como la fortaleza de una dinastía capaz de perpetuarse en el tiempo⁷⁴⁰. En la corte y en las grandes ciudades del reino las iglesias y las catedrales albergaban los catafalcos, las grandes “máquinas” levantadas para las honras. En las ciudades de menos importancia su lugar era ocupado por los túmulos funerarios teniendo, sin embargo, idéntica función que la desempeñada por el catafalco: la exaltación de la monarquía a través de la fidelidad de sus súbditos.

En el Señorío jamás vamos a encontrar citada, dentro de la documentación municipal, la palabra “catafalco” en lo que se refiere a estas construcciones fúnebres siendo el vocablo más común “túmulo” o “túmbulo”. Este matiz lingüístico ya nos informa de la modestia de las obras llevadas a cabo dentro de las villas vizcaínas que, por otra parte, siempre procurarán hacer estas construcciones con el decoro y la monumentalidad que les correspondía “como tan leales vasallos”⁷⁴¹ que eran.

La pieza se situaba, por lo general, en el crucero de las iglesias⁷⁴² disponiéndose a su alrededor los miembros de las instituciones locales, que en momento tan destacado acudían puntualmente, ocupando los asientos destinados para ellos de forma tan jerárquica como en la procesión. Aunque ésta solía ser la disposición habitual habrá lugares donde el túmulo sea emplazado frente al altar mayor, como ocurrió en Durango, o frente a las gradas del presbiterio como sucedió en Ondárroa⁷⁴³.

En contadas ocasiones serán estas obras encargadas a artistas de algún renombre siendo confiadas casi siempre a entalladores o carpinteros locales al igual que sucedía en el resto de la corona española⁷⁴⁴. Siguiendo a Victoria Soto Caba, podemos afirmar que la realización de los túmulos o catafalcos se va a otorgar a artesanos de la madera,

⁷³⁹ VARELA, J., *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Madrid, Turner, 1990, p. 13.

⁷⁴⁰ SOTO CABA, V., *El barroco efímero*, op. cit., p. 6.

⁷⁴¹ A.H.M.P. Libros de actas, c. 3 n. 5, 26-IV-1621.

⁷⁴² En las catedrales el túmulo solía emplazarse en las capillas mayores hecho que nunca se dio en el Señorío durante la época moderna ya que la única iglesia que podía responder a esta premisa, Santiago de Bilbao, fue considerada catedral de forma muy tardía.

⁷⁴³ A.H.M.D. Libros de actas, 9, 14-IV-1689, p. 449; A.F.B. Ondárroa, libro de cuentas, 4.A L.002, 1621, p. 57.

⁷⁴⁴ “Siempre se ha subrayado que los trabajos efímeros eran más propios de ensambladores y decoradores que de arquitectos”. SOTO CABA, V., *Los catafalcos reales...*, op. cit., p. 118.

ensambladores y carpinteros, que van a repetir los mismos esquemas, principios arquitectónicos y decorativos que se divulgaban ya en los tratados del siglo XVI, como el tantas veces citado de Juan de Arfe, y que van a estar en boga hasta el primer tercio del siglo XVIII⁷⁴⁵.

Debido a su escasez y a los pocos datos que nos han quedado sobre ellos, nos es casi imposible realizar una cronología o evolución de este tipo de piezas en Vizcaya a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Por otra parte, en las villas vizcaínas será muy común recurrir a un hábito que estaba extendido por otras poblaciones del territorio peninsular que, bien estuviesen agobiadas por los problemas económicos, bien no se planteasen la necesidad de recurrir a otros medios, reutilizando los materiales puestos a su alcance para reducir gastos en la celebración de las honras reales. Nos referimos a la utilización de elementos y estructuras empleadas en los monumentos pascuales.

Aunque hoy en día este uso de los monumentos como material de despiece para los túmulos pueda parecernos contrario a la ambición de decoro y respeto que promulgaban las autoridades religiosas y municipales, hemos de tener en cuenta que, en principio, ambas obras respondían a un propósito similar: servir de receptáculo simbólico de un cuerpo (el de Cristo o el de un miembro de la realeza), representando la transición entre la vida y la muerte, augurando el triunfo de la luz sobre las tinieblas que en el caso religioso se ejemplifica en el triunfo del catolicismo sobre la herejía gracias a la resurrección divina y, en el caso de la corona, en el triunfo de la dinastía gobernante sobre el tiempo y la muerte, sirviendo ambos casos de advertencia didáctica y moral a fieles y súbditos.

Bajo este prisma, los elementos que componen los monumentos se revelan como los más adecuados para formar parte de los túmulos de las poblaciones que no podían o no querían permitirse el lujo de levantar una construcción efímera de nueva planta cuya utilidad desaparecería con la finalización de la honras. Pese a que el túmulo responde a una ideología fundamentalmente política, las autoridades vizcaínas, siempre dispuestas al ahorro mientras ello no disminuyese su prestigio ante sus convecinos, recurrirán al aprovechamiento de los monumentos de forma continua siendo el caso más ejemplar el de Bilbao que empleará las grandes construcciones pascuales levantadas en 1641 y 1663

⁷⁴⁵ SOTO CABA, V., *Los catafalcos reales...*, op. cit., p. 126.

para construir los túmulos de la reina Isabel de Borbón en 1644 y del rey Felipe IV en 1666.

No va a ser exclusiva de los monumentos, sin embargo, esta reutilización de los materiales. Al igual que sucede en el resto de la corona española, la reutilización de los elementos que formaban parte de los túmulos va a ser una práctica frecuente. Este hecho ha confirmado la idea generalizada de que la arquitectura efímera no fue un campo de ensayo donde los arquitectos experimentaban nuevas ideas, sino, por el contrario, una arquitectura muy emparentada con el pasado (ya lo hemos visto en lo que se refiere a los monumentos pascuales), con constantes repeticiones tanto en decoraciones como en estructuras:

“La característica del túmulo hispano no es más que el reflejo de la realidad arquitectónica de la época: no preocupaba la búsqueda de novedades, ni la realización de nuevos proyectos, desde el siglo XVII las ambiciones se reducen a copiar los diseños de la época anterior, todo esfuerzo irá encaminado a conseguir una mayor fantasía decorativa, un abundante lujo ornamental”⁷⁴⁶.

A este hecho hemos de añadir en el Señorío la evidente falta de interés en cualquier tema artístico por parte de las autoridades que sufragaban estas obras, destacándose tan solo por parte del poder local la necesidad del decoro y de la magnificencia adecuada a la memoria de tan altos personajes.

Cabe señalar que, fuese cual fuese el origen del túmulo funerario, su concepción simbólica era siempre similar aunque, de forma particular, variase según las virtudes que se quisiesen hacer destacar de la persona real en cuya memoria se erigía aquella construcción. Recordemos nuevamente que los espacios religiosos en los que se erigían estas obras se consideraban, al igual que sucedía durante la Semana Santa con el monumento pascual, un lugar de tránsito entre la vida y la muerte, lo cual conllevaba en ambos casos la transformación de los interiores eclesiásticos en un lugar de luto mediante la utilización de los paños y bayetas negras que cubrían altares, paredes, pilares, gradas, asientos, etc. Este diseño del espacio fúnebre, que sería culminado con la decoración de velas, hachas, objetos dorados y de plata, respondía a una representación clásica del concepto de “castrum doloris”, el lugar elegido para la escenificación del dolor por el difunto y la vanidad de la vida⁷⁴⁷. Dentro de esta

⁷⁴⁶ SOTO CABA, V., *Los catafalcos reales...*, op. cit., p. 122.

⁷⁴⁷ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Atenas castellana: ensayos sobre cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del Antiguo Régimen*, Salamanca, 1989, pp. 53-54.

concepción, el túmulo se convertía en un compendio de la ideología política, histórica, teológica, etc., tal y como expresara Adita Allo Manero en sus primeros trabajos sobre este tema⁷⁴⁸. El decorado simbólico que el túmulo integra se transforma de esta manera, de forma simultánea, en una advertencia sobre la muerte, en un mausoleo que conmemora las virtudes del difunto, como si un héroe de la antigüedad se tratase, y, para las autoridades que las financian, en “un camino de promoción, una memoria viva de magnificencia, de fidelidad, de poder y control sobre los lenguajes que en las mismas se articulan”,⁷⁴⁹.

Pese a que desconozcamos la ornamentación pictórica (jeroglíficos, emblemas, etc.) de estos aparatos fúnebres en Vizcaya, al menos en cuanto a la documentación administrativa se refiere, es evidente que tuvo que existir. En cuanto a la decoración escultórica esta es, como comprobaremos, realmente pobre. A pesar de esta pobreza y de nuestra ignorancia en muchos aspectos, los relatos sobre túmulos, la colocación de las telas, de las figuras, la disposición de las gradas, etc., nos revelan las mismas intenciones por parte de las autoridades municipales que las expresadas en los túmulos del resto del territorio peninsular y, en realidad, de todo el Barroco.

Debemos desterrar cualquier pretensión de querer recrear complicadas construcciones, grandes “máquinas” funerarias, en la fiesta del barroco vizcaíno. En Vizcaya al igual que en gran parte de España, y confirmando su posición tradicionalista en el lenguaje artístico, se van a dar con toda claridad las características dictaminadas por Victoria Soto Caba en su tesis sobre los catafalcos hispanos, características como la rapidez y economía, el peso de la tradición, el aprovechamiento de piezas y materiales empleados en otras creaciones y la elección de una traza que, en casi todos los casos, es donde se podría apreciar la evolución de las formas y las influencias artísticas. Exceptuando el último apartado por la total ausencia hasta ahora de trazas de túmulos en las villas vizcaínas, el resto de los puntos puede seguirse paso a paso en la documentación municipal de estas poblaciones.

El hecho de que de forma reiterada se nos prive del nombre del autor de la traza e incluso de quien la lleva a cabo, demuestra hasta que punto estas obras eran

⁷⁴⁸ ALLO MANERO, A., “Iconografía funeraria de la honras de Felipe IV en España e Hispanoamérica”, *Cuadernos de Investigación Histórica*, nº. 7, 1981, pp. 213-241.

⁷⁴⁹ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F.: *Atenas castellana...*, op. cit., pp. 54.

consideradas por los munícipes vizcaínos una “mera composición protocolaria”⁷⁵⁰ que sobresalía por su carácter ritual más que artístico, respondiendo a un ritual siempre igual y al hieratismo del ceremonial representado. Este protocolo imprimía su sello rutinario en la realización apagando cualquier conato de novedad, sobre todo en las zonas más alejadas de los centros del poder donde no interesaba el arte, careciendo éste de interés frente a la expresión de la fidelidad al monarca. Las novedades creativas quedaban así en manos de los grandes centros del poder de la corona, novedades que, sin embargo, se quedaron en la epidermis de unas obras que se hundieron en la tradición propia del rito. De esta forma las piezas surgidas en las villas vizcaínas serán paradigma de la tradición arquitectónica e iconográfica de este tipo de obras a lo largo de la época moderna.

Comenzaremos nuestro análisis con una pieza que, por cronología, no debería estar en esta investigación pero que sirve como punto de partida para comprender el conservadurismo que rigió siempre en la concepción de estas construcciones a lo largo de toda la época moderna: el túmulo erigido por el consistorio de Valmaseda para conmemorar la muerte de Felipe II en 1598⁷⁵¹. Como va a ser habitual en las descripciones municipales nada se nos dice del aspecto artístico de la obra, excepto que constaba de túmulo y tumba. Este hecho parece avalar una construcción en forma piramidal, con gradas o pisos, sobre la cual se encontraría la tumba real. Disponía de lutos cosidos que van a ser norma en los túmulos de Valmaseda encontrándolos también en las honras por Margarita de Austria en 1611 y en las de Felipe III en 1621⁷⁵².

De cualquier forma, las autoridades valmasedanas, como casi todas las del Señorío, no van a mostrarse muy descriptivas a la hora de mostrarnos el aspecto de estas realizaciones que suelen despachar con la simple mención de que se levantaron para determinado personaje real como ocurre en 1621 con Felipe III, en 1665 con Felipe IV o en 1689 con la reina Maria Luisa de Orleáns⁷⁵³.

En cuanto al túmulo dispuesto en forma piramidal decir, de forma sucinta, que ésta va a ser la forma por excelencia adoptada en los túmulos hispanos [fig. 60] y también en los vizcaínos aunque con ciertos matices.

⁷⁵⁰ SOTO CABA, V., *Los catafalcos reales...*, op. cit., p. 174.

⁷⁵¹ A.H.M.V. Libros de cuentas, nº. 14, 1598, pp. 218-219.

⁷⁵² A.H.M.V. Libros de actas, nº. 20, 23-XI-1611, p. 308; 28-IV-1621, p. 283 (numeración equivocada en el original).

⁷⁵³ A.H.M.V. Libros de cuentas, nº. 14, 1621, p. 199; nº. 24, 1665, p. 232; nº. 28, 1689, p. 133; nº. 28, 1700, p. 205.

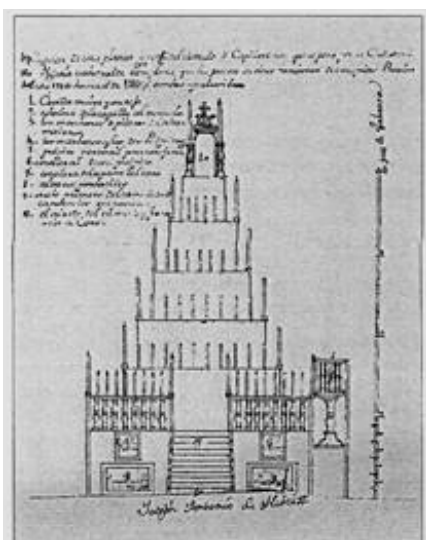


Fig. 60. Alzado del catafalco real, (1746-1766). Catedral, Pamplona.

Retomando lo ya expresado a raíz del origen de los monumentos peninsulares, el origen del catafalco hispano “levantado a base de cuerpos superpuestos y decrecientes” hay que buscarlo en el monumento de Semana Santa sevillano de fines del siglo XVI [fig. 48] (de planta de cruz griega y varios cuerpos octogonales y decrecientes) y, más concretamente, en la custodia que cobijaba labrada en 1578 por Juan de Arfe [fig. 47], de la que ya hemos hablado antes:

“Tradicionalmente, para custodiar la santa forma se realizaban, desde el siglo XV, unos sagrarios en forma de tabernáculos piramidales, pero con Arfe esta solución adquirió una configuración precisa y exenta. Las denominó custodias de asiento y las dotó de proporciones definidas, marcó el número de cuerpos y la sucesión de órdenes, excluyendo el dórico [...] En cuanto a la planta recomendó hacer los cuerpos “cuadrados, todos hexágonos, o redondos”, aunque permitió el octógono y la libertad de que ‘puede el artífice arbitrar a su modo’⁷⁵⁴.

A través de su tratado *De varia commmesuración para la Esculptura y Architectura* (Sevilla, 1585), Arfe difundió de forma extensa este tipo de estructura que alcanzó una gran repercusión en los túmulos de la corona española y que influyó de forma considerable en las construcciones de este tipo levantadas a lo largo del siglo XVII. En el capítulo anterior hablamos de la influencia que este tratado tuvo en la construcción de los monumentos de Semana Santa, monumentos que, no lo olvidemos, eran el sepulcro de Cristo que se levantaba en las iglesias para conmemorar esas fiestas. La estrecha relación entre las custodias, los monumentos del Renacimiento y los túmulos fue puesta ya de manifiesto por Antonio Bonet Correa en sus numerosos

⁷⁵⁴ SOTO CABA, V., *Los catafalcos reales...*, op. cit., pp. 118-121.

trabajos sobre estas creaciones⁷⁵⁵, revelando hasta que punto la evolución de las custodias en España influyeron en la evolución de la concepción estructural de los túmulos (y de los monumentos pascuales, cuestión que ya tratamos en su momento).

La significación simbólica de la estructura piramidal también contribuyó en gran manera a la rápida aceptación del modelo puesto que reflejaba, en génesis que se hace remontar hasta los egipcios, la apoteosis del difunto. En el Barroco se aplicaron con fuerza ideas como las del tratadista renacentista italiano Pierio Valeriano, para quien la pirámide es representación del alma del hombre, o como las del escritor español Caramuel, quien la convierte en una alegoría de la vida humana que naciendo de la tierra, cuanto más se eleva sobre ella, más se sutaliza y perfecciona, recogiendo nociones que tuvieron amplia difusión desde principios del siglo XVII⁷⁵⁶.

Aunque vamos a proporcionar algunos ejemplos típicos de la forma piramidal, en varias de las villas vizcaínas será la expresión mínima de este modelo, caracterizada por una grada o base sobre la cual se colocará la tumba, la que tenga una amplia aceptación. Sería fácil refugiarnos en la crisis económica del XVII para explicar la nula creación de verdaderas pirámides en las villas vizcaínas pero es que, en varias analizadas, no nos consta que jamás se levantase otro tipo de obras para conmemorar los óbitos reales. Este tipo de tumbas serán las únicas que encontremos, a lo largo de los dos siglos, en Portugalete, donde solo son citadas tres veces⁷⁵⁷, y donde el túmulo se reduciría a su expresión mínima con una grada sobre la cual se asentaba una caja rectangular en forma de féretro cubierta por una tela de bayeta negra bordada con calaveras en bayeta blanca (posiblemente utilizada también de forma normal en las misas funerales de la iglesia parroquial)⁷⁵⁸. Sobre esta sencillísima estructura se pondría una corona de plata de las imágenes de la iglesia (aludiendo a la condición real del finado) tapada con un velo negro, rodeándose toda la invención con velas, candelabros, cortinas y telas negras [fig. 61]⁷⁵⁹.

⁷⁵⁵ Aunque ya dimos bibliografía de este tema en el capítulo dedicado a los monumentos citamos de nuevo BONET CORREA, A., “El túmulo de Felipe IV” y “Túmulos del emperador Carlos V”, a los que tendríamos que añadir las referencias que aparecen en BONET CORREA, A., *Andalucía Barroca: arquitectura y urbanismo*. Barcelona, Polígrafa, 1978, pp. 10-19 y BONET CORREA, A., “Torre Farfán y la fiesta de canonización de San Fernando de Sevilla”, [Introducción a] *FIESTAS de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey San Fernando, por Fernando de la Torre Farfán*, Sevilla, Focus, 1984.

⁷⁵⁶ MARTÍN MIGUEL, M^a.A.: “Algunas exequias reales...”, op. cit., p. 319.

⁷⁵⁷ A.H.M.P. Libros de cuentas, c. 73 n. 3, 1611, p. 16; 1644, p. 140; 1666, p. 231.

⁷⁵⁸ A.H.E.V. Portugalete, libros de fábrica de la iglesia de Santa María de Santa María, A-617, 1704.

⁷⁵⁹ A.H.M.P. Inventarios de bienes de la iglesia de Santa María, c.107 n. 9, 1637, p. 27v.

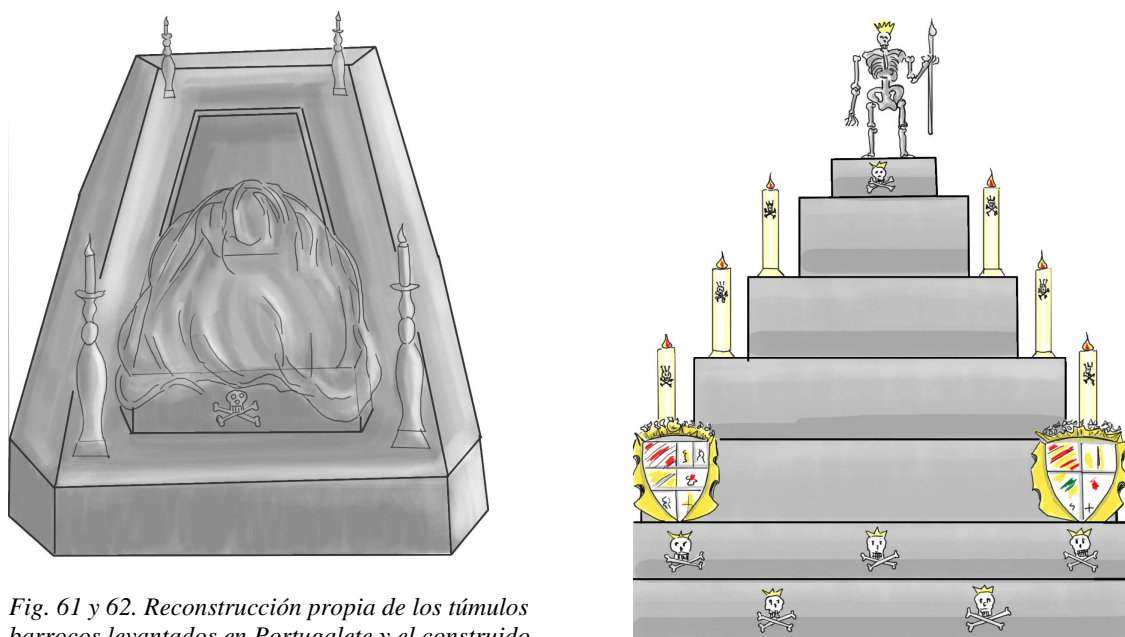


Fig. 61 y 62. Reconstrucción propia de los túmulos barrocos levantados en Portugalete y el construido para las exequias de Isabel de Borbón en Santa María de Uribarri, Durango (1644).

La mejor descripción de este tipo de túmulo la encontramos en las honras que se realizaron en Ondárroa con motivo de la muerte de Felipe III:

“...hizieron poner un tumbulo alto cubierto de bayeta negra en la grada de la yglesia parroquial Santa Maria de la dicha villa delante del Santissimo Sacramento y en los pies del dicho tumbulo una corona de plata cubierta la mayor parte de ella con el mismo paño de bayeta y en la cabeçera la cruz mayor de la dicha yglesia y sobre el dicho tumbulo o tumba unos candeleros con candelas de çera blanca y a los lados derecha e siniestra con cada seis achas de cera crecidas y en los cuernos del altar mayor sendas achas grandes de çera con dichos candeleros con candelas de cera blanca...”⁷⁶⁰.

Como vemos, la falta de medios con los que levantar una obra de cierto relieve artístico obliga a una recreación del espacio doloroso a través de una decoración centrada en las velas, que se colocan profusamente por el espacio que ocupa el túmulo y las zonas adyacente, y en objetos valiosos como la cruz mayor de la iglesia, las coronas de plata o los candelabros hechos con el mismo material. Que la decoración de las velas se consideraba como algo básico y fundamental para crear estos espacios fúnebre lo constatamos en la repetición constante de las “muchas luces” que se colocaban, siendo esta, en numerosas ocasiones, la única referencia a la decoración de los túmulos⁷⁶¹

⁷⁶⁰ A.F.B. Ondárroa, libros de cuentas, 4.A L.002, 1621, p. 57.

⁷⁶¹ A.H.M.V. Libros de actas, nº. 30, 20-XII-1700, p. 153.

Si bien algunas villas jamás darán muestras de desear levantar obras artísticas para las honras (en concreto, para Bermeo carecemos de cualquier referencia a estas estructuras), otras procurarán, en la medida que lo permitían sus ingresos, sufragar piezas con una cierta, aunque pequeña, creatividad. La mayor parte de las citas que tenemos sobre los túmulos, de los que desconocemos cualquier referencia a su posible forma, nos desvelan alguna de sus características decorativas: en el siglo XVII suelen aparecer registrados en la documentación datos sobre figuras, de forma indeterminada⁷⁶²; otras veces aparecen registradas las tallas que suelen ser de “muerte y corona”⁷⁶³; en otras ocasiones se nos informa de la elaboración de las armas reales, bien pintadas sobre lienzo⁷⁶⁴ o sobre la estructura de madera⁷⁶⁵, que decorarían el túmulo.

Si las informaciones anteriores son casi las únicas referencias que tenemos sobre los túmulos de las villas de Valmaseda, Elorrio y Lequeitio, hay dos villas, Bilbao y Durango, que sobresalen con claridad del mediocre panorama generalizado en este campo y en donde encontraremos tanto el modelo piramidal antes citado como otro más novedoso aún por analizar, de influencias italianas: el tabernáculo.

Frente a la creación de los monumentos pascuales, donde Durango tiene relieve pero no destaca de forma clara sobre el resto de las villas, en la elaboración de los túmulos se nos revela la única villa del Señorío que puede hacer cierta sombra a Bilbao. En primer lugar el ayuntamiento de Durango se molestó en costear túmulos creados de forma específica para determinadas personas reales como apreciamos en la queja que expresa el regimiento en 1623 cuando ordena que se coloquen de forma adecuada

“...los maderos que se hycieron para la tumba de las onrras del rrey nr. Sr. D.Phelipe tercero el año passado de seiscientos y beynte y uno= en esta casa [...] subirlos de abaxo que estan perdidos y se enpodrecen”⁷⁶⁶.

Desde las primeras honras reales celebradas en el periodo que estudiamos, el regimiento durangués se molestará en buscar a artistas (no solo sastres y carpinteros) para realizar los túmulos levantados en la iglesia de Santa María de Uribarri. En este sentido es ejemplar como las cuentas del ayuntamiento durangués reflejan con detalle

⁷⁶² A.H.M.V. Libros de actas, nº. 16, 29-XII-1611, p. 308.

⁷⁶³ A.H.M.V. Libros de cuentas, nº. 19, 1611, p. 109v.

⁷⁶⁴ “Yten dos lienssos y en ellos las armas reales par en tumbulo de las personas reales”. A.H.M.L. Libros de cuentas, nº. 57, 1610, p. 238 ant.

⁷⁶⁵ Se pagaron cuatro ducados en Elorrio al pintor que realizó las “armas” en las “andras” o andas para la reina. A.F.B. Elorrio, libros de cuentas, C. 159 L.1988, 1611, p. 20.

⁷⁶⁶ A.H.M.D. Libros de actas, 7, 19-V-1623, p. 218.

los gastos hechos en las honras por la mujer de Felipe III, Margarita de Austria. Estos datos nos muestran hasta que punto las autoridades duranguesas se distinguen de las bilbaínas en estas primeras décadas del siglo XVII: mientras los bilbaínos despachan en las actas lo que se debe hacer con unas breves referencias al “tumbulo de mucha autoridad” con hachas de cera, lutos, escudos “y todas las demas cosas necesarias”,⁷⁶⁷ (aunque, eso si, dediquen un apunte a recordar a los eclesiásticos que no tienen derecho a recibir nada por asistir a las honras)⁷⁶⁸ y la falta de libros de cuentas en la villa (que, simplemente, no existen) nos prive de cualquier otra información al respecto, en Durango, con un detalle que va a ser casi inigualable en los dos siglos, se nos informa de cada gasto realizado en bayeta, velas, maderas, clavos, carpinteros, etc, especificando sobre el túmulo cómo se levantó una estructura piramidal, con tres cuerpos, rematada con un chapitel sobre el cual se alzó un dosel⁷⁶⁹.

Ignoramos, como va ser norma en estas realizaciones, al autor de la traza del túmulo cuya decoración será realizada por Gerónimo de Ganuza, a quien ya vimos ocuparse de los lienzos del monumento para la iglesia de Santa María de Uribarri en 1612. Aunque nos gustaría pensar que Ganuza puede ser el responsable de la creación de esta obra, no tenemos, desgraciadamente, ningún dato que lo avale. Por otra parte, es innegable que el túmulo levantado en 1611 tiene evidentes similitudes con el monumento durangués de 1598 que describimos en su momento: aunque desconocemos si el monumento renacentista era de estructural piramidal, el hecho de que el túmulo de 1611 si lo sea y repita el esquema del chapitel cubierto por una manta a modo de “cielo” como ya encontrábamos a finales del XVI, nos indica que, en cuanto a obras efímeras se refiere, los gustos artísticos de los patrocinadores municipales no debían de haber variado nada en tan pocos años.

En cuanto al túmulo en sí, debió ser una pieza verdaderamente voluminosa ya que llegaba “cassy hasta el techo de la dicha yglesia”. Situada “en medio de la yglesia mayor”, tenía la típica decoración de escudos reales, junto a la figura de la muerte, jeroglíficos y pinturas, todo realizado por Ganuza. La estructura fue cubierta con mil varas de bayeta negra (incluidos asientos de la iglesia y del ayuntamiento), clavada con tachuelas a la madera disponiéndose en la construcción más cien velones que la cubrían por entero desde el primer piso hasta el último. Para evitar que las velas superiores

⁷⁶⁷ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 035, 7-XI-1611, p. 73.

⁷⁶⁸ *Ibíd.*, 29-XII-1611, p. 104.

⁷⁶⁹ Toda la descripción del túmulo de 1611 esta tomada de: A.H.M.D. Libros de cuentas, 4, 1612, pp. 53-54.

provocasen algún incendio de los paños que las rodeaban se encargó al sacristán que subiese a encenderlas y apagarlas “en los tiempos que fue menester”. Martín de Astola Beitia (en la documentación, Veitia), maestro carpintero vecino de Abadiano, tardó veinte días en alzar la tumba en la iglesia, realizando los “marcos para el asiento de las figuras” de muertes y calaveras Santos de Elorriaga, vecino de Durango.

También tenemos una pequeña descripción para el túmulo que se alzó en Santa María por la muerte de Felipe III en 1621. Del túmulo levantado de nueva planta por el mismo motivo en Santiago de Bilbao conocemos aún mucho menos, tan solo que “se hizo tan suntuososo como es notorio”⁷⁷⁰, sin embargo del durangués conocemos al posible autor, el maestro carpintero San Juan de Urizarzabala que lo “hizo y armó”⁷⁷¹, al decorador, Martín de Guerra (del que hablaremos más tarde respecto a las decoraciones puramente teatrales levantadas en Durango), pintor que realizó “las pinturas muertes bultos y apariencias”. Aunque nos es desconocida la forma concreta de este túmulo debía tener unas proporciones aún mayores que el de 1611 puesto que se compraron 1320 varas de bayeta negra para toda la decoración de lutos a un tal Milian Ruber “portugués” y se gastaron más de 1162 reales en la cera que se dispuso en el túmulo, la iglesia y las velas de mano.

Aunque hasta este momento las autoridades duranguesas parecen ser mucho más conscientes que las bilbaínas de la relevancia del acto para el cual se levanta el túmulo real, actuando en consecuencia, con las honras realizadas para la reina Isabel de Borbón en 1644 se llega a una paridad en ambas villas en cuanto a la importancia otorgada tanto al ritual funerario como a las obras artísticas que este debe generar.

En Bilbao es, desde luego, el primer funeral real que genera la suficiente información como para ser seguido desde el principio hasta el final. La razón de este repentino interés de las autoridades municipales bilbaínas hay que buscarlo en la confirmación de varios derechos al Consulado de Bilbao el diez de octubre de aquel año, poco antes de la comunicación oficial de la muerte de la reina, en los que, entre otras cosas, se reconocía su derecho a asistir a las honras reales junto a los miembros del ayuntamiento⁷⁷², dando carta legal a una tradición que debía remontarse a la creación de la institución comercial. El reconocimiento de la asistencia del Consulado, la institución laica privada más poderosa de toda la villa, obligaba al ayuntamiento a desplegar un

⁷⁷⁰ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 045, 30-IV-1621, p. 39v.

⁷⁷¹ A.H.M.D. Libros de cuentas, 4, 1621, pp. 210-212.

⁷⁷² A.F.B. Bilbao, libros de actas, 068, 10-X-1644, p. 124.

fasto que, embebido de deudas varias veces comentadas a lo largo de este trabajo, le resultaba imposible afrontar. Pese a todo los munícipes estaban dispuestos a hacer los funerales “con la ostentacion y grandeza que se requiere y se acostumbra en semejantes ocasiones”⁷⁷³...ahora bien, ¿con qué dinero? De los propios no podía salir puesto que desde hacía varios años se repartía puntualmente entre los acreedores. Aún pidiendo al rey que les permitiese realizar más arbitrios, tanto para afrontar los gastos de ese tipo de honras como las deudas que arrastraban desde décadas atrás, no era seguro que se les concediesen y, puesto que necesitaban el dinero con urgencia, se decidieron a no pagar ninguna libranza hasta “nuevo aviso”⁷⁷⁴. De esta forma las autoridades bilbaínas se liaron “la manta a la cabeza” y consiguieron sufragar los enormes gastos que supusieron las honras de la reina, en total 255.426 maravedíes⁷⁷⁵.

La asistencia del Consulado hace que las honras de 1644 se compilasen con sumo cuidado para recoger el protocolo y la jerarquía de las personalidades que acudieron a ellas. La escenificación del sentimiento municipal queda perfectamente plasmado en la capilla fúnebre y túmulo que se creó en el ayuntamiento: una sencilla peana, de pequeñas gradas decrecientes, cubierta de bayeta negra sobre la cual se colocaba un cojín negro en el cual descansaba una corona de plata velada, túmulo estrictamente municipal, exento de cualquier tipo de decoración accesorio, que luego se repetirá de forma inalterable en todas las celebraciones de este tipo. Debemos registrar hasta que punto esta celebración marcó un antes y un después en el ritual de las honras reales en la villa de Bilbao que, desde ese momento, se realizarán a imagen de las realizadas este año.

Frente al detallado ritual que tienen que seguir autoridades y asistentes en los diversos actos realizados, la descripción del túmulo, sin embargo, es mínima: todo lo que se nos dice en las actas es que se debían colgar de lutos la capilla mayor de Santiago y “los quatro pillares que ciñen el tumulo de la dicha yglesia”⁷⁷⁶. Contraesta parquedad de los munícipes, los miembros del Consulado, a los que por primera vez se les reconocía su total derecho a compartir las prerrogativas de los regidores en cuanto a su asistencia a las honras reales (aunque dentro de los espacios asignados por la corporación municipal), se molestaron en realizar una descripción mucho más detallada del túmulo en sus actas:

⁷⁷³ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 068, 17-X-1644.

⁷⁷⁴ *Ibíd.*

⁷⁷⁵ *Ibíd.*, 16-XII-1644.

⁷⁷⁶ *Ibíd.*, 23-XI-1644, pp. 145v.-147.

“...el monumento sirvió de túmulo y se pusieron en lo mas alto del las Armas Reales y sobre ellas un achote de cera colorada abajo sobre la media naranja se pusieron alrededor muchas belas de cera grandes donde estava puesta la muerte en bulto y en pie y delante en el mismo puesto se puso la corona con su cetro y debajo de la media naranja se pusieron unos bufetes y un bufetillo encima como se puso en el ayuntamiento y en cima del se puso en la fuente sobre la almuadilla la corona que se sacó del ayuntamiento [...] avia alrededor mucha cantidad de belas cera colorada con candeleros de plata”⁷⁷⁷.

Como vemos, el regimiento solucionó parte de sus problemas económicos haciendo que el enorme monumento acabado por Boliáldea un año antes sirviese como túmulo real colocando sobre él los escudos de la corona. Dando cima a la media naranja del templete, se puso una talla de la muerte triunfante sobre los símbolos de la monarquía, la corona y el cetro, rodeados por velas encendidas. Bajo la cúpula de la estructura, donde se situaba el sagrario o urna por el Jueves Santo, se colocaron unos “bufetes”, es decir, una serie de pequeñas gradas de madera culminadas por una de menor tamaño sobre la cual se dispuso una fuente con la corona real que se trasladó en procesión desde el ayuntamiento.

Pese a que la honra fúnebre por la reina marque un hito importante respecto a la jerarquía de las autoridades en estos actos, como podemos apreciar no sucede lo mismo en el aspecto artístico: se aprovechan estructuras ya existentes, dotadas, eso sí, de un gran prestigio local, para darles un nuevo sentido gracias a una decoración hecha expresamente para esa celebración. En cuanto a la construcción de Durango, si se podía esperar que nos sorprendiese nuevamente frente al ahorro bilbaíno, es mejor revelar desde este momento que no será así.

Durango, sumergida ya en una profunda crisis económica que arrastraba desde finales del siglo anterior y que se ceba en estas décadas de forma imparable sobre la cofradía de los guarnicioneros, tendrá que someterse a las necesidades económicas y renunciar paulatinamente a la creación artística para quedarse tan solo con el protocolo festivo.

El túmulo que se erigió en Santa María [fig. 62] aquel año era, estructuralmente hablando, mucho más sencillo que el levantado treinta años antes para la esposa de Felipe III: en esta ocasión se levantó un túmulo constituido por cuatro grandes

⁷⁷⁷ “De la manera que se hicieron las honrras de la sra. Reina D^a Ysavel de Borbon por la villa de Bilvao viernes y savado 25 y 26 de novienbre del año de 1644”. A.F.B. Bilbao, Consulado, libros de actas, 2, pp. ccxcix-ccc (299-300).

“tharimas las mayores que ser puedan disminuyendo haci arriba”⁷⁷⁸. Encima se dispuso una “tumba grande” recubierta de terciopelo negro, mientras las tarimas se cubieron de bayeta negra. En cada esquina de las tarimas se puso “un blandon con su acha” que estarían adornados con muertes coronadas que también cubrirían las gradas de la iglesia. “Al pie de los quatro hacheros blandones primeros quatro escudos de a bara y media que tengan pintadas las armas del Rey y la Reyna nros. señores guarnidos de laurel”, lo que nos recuerda que toda la estructura, a su vez, estaba asentada en otras gradas decoradas con “candeleros y belones yguales”. Sobre la tumba que coronaba el túmulo se colocó “un cadaber entero que aga a todas haçes del tamaño y estatura de un hombre con una gran corona encima” y una pica en el aire.

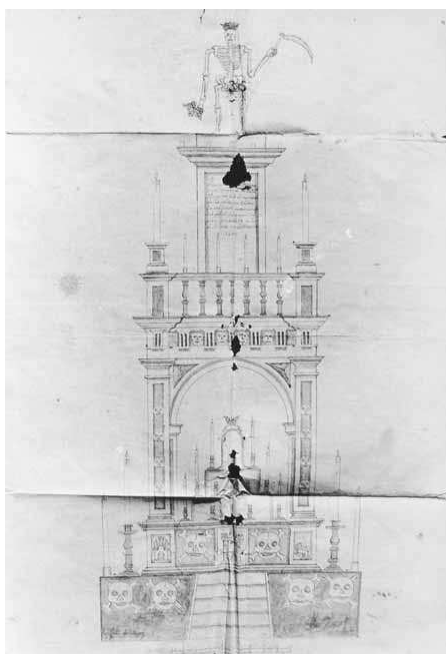


Fig. 63. Túmulo de M^a Luisa de Orleáns(1689). Alfaro, La Rioja.

Como vemos la decoración de estas construcciones, tanto en Bilbao como en Durango, es arquetípica con esa muerte victoriosa, coronada incluso en la villa duranguesa, que triunfa sobre los poderes mundanos recordando la vanidad de la vida [fig. 63]. El resto de la ornamentación se reduce, también de forma archiconocida, a los escudos reales, las calaveras y las velas.

Tal y como sucede en Bilbao, las exequias por la reina difunta serán aprovechadas también en Durango para hacer un repaso exhaustivo, por parte de las autoridades municipales, del protocolo y la jerarquía que debe disponerse en tales ocasiones. Como si esto hubiese marcado el techo al que las autoridades duranguesas podían llegar, a partir de ese momento las referencias a los túmulos de la villa serán

⁷⁷⁸ Toda la descripción del túmulo: A.H.M.D. Libros de actas, 8, 22-X-1644, 239v-241.

cada vez más parcas, desapareciendo finalmente como consecuencia de un hecho totalmente ajeno a la voluntad de su municipalidad. Más tarde entraremos en detalles.

A partir de este momento, Bilbao será la única villa que realice unas exequias reales dignas de ser llamadas así. Pese a que aún podemos aportar algunos datos más sobre las construcciones de la villa guarnicionera, Bilbao dominará esta vertiente festiva hasta la mitad del siglo XVIII. Un buen ejemplo lo encontramos en la celebración de las exequias de la reina María Luisa de Orleáns, esposa de Carlos II, realizadas en 1689. De esta fecha nos consta, también, el único constructor de túmulos recogido en los papeles municipales de Valmaseda, Juan Antonio de Oz, posiblemente cántabro como la mayoría de los artistas que trabajaron en esta villa de Las Encartaciones⁷⁷⁹, y el testimonio del mayor túmulo levantado en Lequeitio.

El aspecto del túmulo realizado para la iglesia de la Asunción de Lequeitio nos es, como de costumbre, desconocido aunque, por otra parte, podamos aportar datos sobre su artífice, un tal Antonio de Burgoa (¿quizás relacionado con el entallador Juan de Burgoa que llevó a cabo el túmulo de Mariana de Austria de 1696 en Santiago?) que tardó siete días en componer la tumba. De esta pieza lo más destacado resulta ser la decoración de armas “menores” que fueron pintadas por Nicolás de Osinaga, al cual se le pagó el mayor salario de los artífices, 150 reales, y que las realizó sobre la madera sacada de tres barriles de ron⁷⁸⁰. Habida cuenta de que se habla de barriles, es decir, de recipientes de gran capacidad, hemos de suponer que el túmulo sería de un tamaño respetable sin que podamos llegar más lejos en nuestras elucubraciones.

Mientras esto sucedía en el resto del Señorío, en Durango el único dato que poseemos sobre el túmulo levantado en esta fecha es que fue colocado frente al altar mayor de la iglesia de Santa María de Uribarri⁷⁸¹, contrastando con un pormenorizado relato del vestuario y las posiciones de los poderes que asistieron a las honras. Frente a este recordatorio de jerarquías, en Bilbao se plantea la opción de realizar un túmulo de nueva planta pues

“...en otras ocasiones de funciones de onrras de perssonas rreales havia servido de ttumulo el maderamen del monumento que se pone los días del Juebes Santo en la yglesia parroquial de esta villa y que mediante lo continuado no seria tan desentte y conbendria hazer tumulo nuevo...”⁷⁸².

⁷⁷⁹ A.H.M.V. Libros de cuentas, nº. 28, 1689, p. 133.

⁷⁸⁰ A.H.M.L. Libros de cuentas, nº. 58, 1689, pp. 353-355.

⁷⁸¹ A.H.M.D. Libros de actas, 9, 14-IV-1689, p. 449.

⁷⁸² A.F.B. Bilbao, libros de actas, 113, 12-III-1689, p. 54v.

Los regidores bilbaínos, como podemos apreciar, no se mueven por ningún tipo de impulso artístico cuando se deciden a crear un nuevo túmulo para las personas reales sino que les mueve únicamente el “que dirán” puesto que llevan más de cuarenta y cinco años utilizando los monumentos como túmulos: el último realizado por Bolialdea, acabado en 1664, al parecer había servido ya demasiadas veces para este fin y ya no inspiraba el suficiente respeto, no transmitía el necesario decoro.

Respecto a este monumento, debemos destacar que nada se nos dice en las fuentes municipales de su uso en los funerales de Felipe IV, uso que es indudable si pensamos en que el monumento fue ya levantado por primera vez en 1664, que el ayuntamiento acabó exigiendo a cada capitular del consistorio la aportación de 5000 maravedíes de sus sueldos, pidiendo otra cantidad similar al corregidor del Señorío para poder llevar a cabo las honras, y que, pese a este dinero, el consistorio tuvo que pedir al nuevo rey que les permitiese crear un nuevo impuesto para pagar los gastos de la celebración pues los 1000 ducados que el monarca les permitía gastar en estos eventos les daba justo para un tercio del total empleado⁷⁸³.

Sabemos además, por lo comentado por José A. Barrio Loza en uno de sus artículos⁷⁸⁴, que a Bolialdea le fue concedida la construcción del túmulo de Santiago, algo lógico si tenemos en cuenta que él había sido el autor de los dos monumentos de la iglesia y que ambos estaban destinados a ser material de los túmulos. Es de resaltar que conocemos este dato por el ataque a espada que Bolialdea infringió a un canónigo que fue juez del remate del túmulo levantado en la ermita de La Antigua, en Guernica, lugar donde el Señorío realizó todas las honras reales durante la época moderna. Bolialdea, que se presentó al concurso de la obra, se vio vencido por un artífice, Juan de Axcunaga o Azcunaga, que había sido oficial en su propio taller. A lo humillante de la situación el canónigo sumó críticas como que el proyecto de Bolialdea no estaba sujeto a proporción, que no hubiese podido realizar un proyecto tan ambicioso y que era más adecuado para un lugar como la catedral de Zaragoza. Como remate, Bolialdea supo que algunas de las piezas del túmulo guerniqués, unas pirámides (que hablan del clasicismo de estos artistas vizcaínos del Barroco) y unos leones, animales que aluden a la resurrección desde la época paleocristiana⁷⁸⁵, iban a ser llevadas a Bilbao para mejorar

⁷⁸³ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 089, 26-X-1665, p. 176v.

⁷⁸⁴ BARRIO LOZA, J. A., “El túmulo de Felipe IV y la rebeldía del arquitecto Juan de Bolialdea”, *Estudios de Deusto*, vol. 42/1, 1994, pp. 29-36.

⁷⁸⁵ Es esta una tradición medieval recogida en los bestiarios de la época a través de los escritos de Aristóteles, Plinio el Viejo, Orígenes y el *Physiologus* que afirmaban que la leona paría cachorros que parecían muertos,

el túmulo que él había levantado en Santiago. Todo ello le impulsó a atacar al canónigo en plena vía pública un domingo.

Sin recursos a los que asirse, los munícipes no dudarán en emplear nuevamente el monumento de Santiago en la construcción de los túmulos de 1689 y 1696, pese a todo lo que pudieran haber dicho. Las autoridades de Bilbao, endeudadas y sin recursos, aunque se decidieron a introducir ciertos cambios en las realizaciones artísticas, se refugiarán en la monotonía del ritual protocolario para asegurarse la fidelidad de unos convecinos a los que no podían ofrecer la maravilla de una creación novedosa. De esta manera, los relatos de las exequias reales en las actas bilbaínas empiezan a plagarse a sí mismos de forma absoluta, copiando palabra por palabra lo ya dictado en honras anteriores. Así, el párrafo dedicado a como debía ser el túmulo de Santiago en las honras de Felipe IV y en las ahora comentadas de María Luisa de Orleáns es idéntico en ambas ocasiones pese al hecho de que fueron dos túmulos distintos... aunque solo fuese porque los monumentos gracias a los cuales se levantaron fueron los realizados en 1643 y 1665:

“Que se aga un tumulo en la mitad de la yglesia mayor de Santiago para que en el se ponga la corona real y se cuelgue de lutos como tambien las columnas y pulpito y altar mayor y se mande hazer toda la zera necesaria la que ha de ser blanca que es la que se debe a personas reales”⁷⁸⁶.

Esto demuestra hasta que punto se había esclerotizado el ritual funerario del barroco en Vizcaya, copiándose a sí mismo sin ningún pudor y repitiendo de forma invariable las mismas fórmulas escritas, protocolarias, jerárquicas, etc. Estas fórmulas volverán a estar presentes en las exequias celebradas por la reina Mariana de Austria, viuda de Felipe IV y madre de Carlos II.

Los funerales celebrados en Bilbao por esta reina son solventados, literariamente hablando, con idénticas frases a las ya vistas en las exequias por su marido Felipe IV y su nuera, la princesa de Orleáns. Sin embargo, de forma excepcional, las autoridades

dando las primeras muestras de vida cuando el león, que retornaba tres días después de su nacimiento, les soplabla y les infundía el hálito vital. La muerte del cachorro simbolizaba la estancia de Jesús en el sepulcro y su nacimiento era la imagen de la resurrección. La historia fue difundida por San Epifanio, San Anselmo, San Isidoro, junto a otros santos y todos los fisiólogos. SEBASTIÁN, S. [ed. lit.], op. cit., pp. 9-12. Otro ejemplo bibliográfico REDONDO CANTERA, M^a J., *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 208.

⁷⁸⁶ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 089, 13-XI-1665, pp. 142v-144v.; 113, 15-II-1689, pp. 55v-58v.

bilbaínas decidieron hacer un pormenorizado detalle de los gastos que se hicieron en las honras “atendiendo a los empeños con que se halla esta noble villa”⁷⁸⁷. Aunque la forma en que debían realizarse las exequias fue compilada de forma rutinaria en el libro de actas⁷⁸⁸, también se recogió de forma detallada la manera en que se desarrolló la celebración y su coste⁷⁸⁹. Gracias al desglose extraordinario de los gastos realizados conocemos bien el aspecto de este túmulo:

“Lo primero sabado lunes y martes que anduvieron Juan de Burgoa entallador con sus oficiales en componer el tumulo en mitad del crucero de la Yglesia del Sr. Santiago sirviéndose para ello de la planta principal del monumento y su escalera hacia las puertas principales de la parte de la plazuela y al acabar de subirla formando un altar y de el para arriba y pegante lebantandole con las gradas de la cofradia de las Animas añadiendolas hasta ocho en alto y al remate la tumba cubierta con la sobre anda de terciopelo negro de dicha cofradia y sobre ella en medio la cruz de plata grande de la fabrica (que dejo el general Bertendona) y una corona grande de oja de lata dorada que se trujo de Guernica junto a ella (acia dichas puertas principales) sobre una almuada de terciopelo negro que se busca prestada haviendose alargado dicha plantta principal del monumento hasta trece codos de largo acia el altar mayor con el ancho que tiene que son cossa de ocho codos dejando sobre ella alrededor de dicho altar y tumulo cosa de una bara de hueco para andar y por el carel o borde poner como se pusso una galeria de achas con 34 de a 6 libras y dos abajo enfrente de dicha escalera en [...] y puso en el presbiterio”.

La forma en que el ayuntamiento reutiliza todos los materiales que puede encontrar nos muestra hasta que punto se ignoraba cualquier tipo de criterio artístico: se utiliza como base (ampliada algunos metros) la “planta principal” del monumento de Santiago y sobre ella se disponen las gradas de la cofradía de las Animas, cofradía de patronazgo municipal fundada en 1670 en la parroquia de San Nicolás⁷⁹⁰. Sobre la tumba, culminando la estructura, se dispuso la cruz mayor de Santiago, la cruz Bertendona, hecha con las mandas testamentales que dejó Martín Jiménez de Bertendona, notable bilbaíno, que ordenó que la cruz fuese llevada en las procesiones del Corpus y su octava junto a los días de la Cruz, disponiéndose también en el monumento de Semana Santa⁷⁹¹. Junto a la cruz se dispuso una corona de hojalata

⁷⁸⁷ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 120, 9-VI-1696, p. 77.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, 18-VI-1696, pp. 83-85.

⁷⁸⁹ “Trata en razon de la forma en que se han hecho las exechias de la serma. Reyna Madre D^a Mariana de Austria y costa que an tenido”. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 120, 11-VII-1696, pp. 95-100.

⁷⁹⁰ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 094, 14-VIII-1670, p. 202-210.

⁷⁹¹ Los datos han sido tomados del pleito que el ayuntamiento tuvo con la nieta de Martín Jiménez de Bertendona a raíz del uso particular indebido que hizo de la cuz. A.F.B. Bilbao, sección antigua, 079/002/003, 29-XII-1670.

dorada sobre un cojín negro. Y sobre esta modesta tumba se alzó de nuevo el resto del monumento pascual.

La falta de recursos, junto a la indiferencia artística, hace que los regidores bilbaínos alquilen las gradas de una cofradía y busquen en Guernica una corona dorada, ni tan siquiera de plata, con la que salir del paso. El resto de la decoración fueron la cruz de la iglesia y un número ingente de velas⁷⁹². El ayuntamiento quiso reflejar todos los gastos realizados en el evento para que nadie pudiese acusarlos de derrochar el dinero del consistorio: el gasto se elevó a 4.646 reales de vellón no demasiado si reparamos en que el monumento de 1643 costó, el solo, 6500 reales y en que los materiales fueron costeados en primera instancia por el propio entallador pagándole el ayuntamiento después.

El resultado de tanto interés en el plano legal contrasta de forma profunda con el resultado artístico que es, sin duda alguna, muy pobre: frente a otras celebraciones en las que, si bien no se levanta ninguna nueva construcción, hay una respetable decoración gracias a las figuras de la muerte y las armas reales, en esta solo tenemos una mole de gradas sobre la que se alza una tumba exenta de cualquier decoración específica para el evento. Y lo que vemos en 1696 se repetirá de nuevo en 1700 con la muerte del último Austria, Carlos II, repitiéndose todo el ritual ceremonial visto con Mariana de Austria, citándose el túmulo con la única decoración de la corona real y los lutos⁷⁹³.

El siglo XVIII en el Señorío será un gran erial en cuanto a la construcción de túmulos reales: en las primeras décadas, hasta el año 1748, los túmulos se irán haciendo cada vez más sencillos y austeros. El mejor ejemplo nuevamente lo hallamos en Bilbao donde, para las honras del padre del rey Felipe V, el delfín de Francia, hijo de Luis XIV que nunca llegó a reinar, se levantó un túmulo en la parroquia de Santiago, de aspecto desconocido para nosotros, que se recomendó hacer “con toda decencia y como requiere semejante función, evitando todo gasto superfluo, atendiendo a los empeños con que se alla esta noble villa”⁷⁹⁴. A pesar de semejante recomendación, la villa se gastó más de 5000 reales en las honras de los que, sin embargo, solo 250 se gastaron entre la misa y

⁷⁹² Seis hachas; seis hachotes; cuarenta hachas blancas de seis libras para el perímetro de la galería y el altar mayor; seis para el altar del túmulo puestos en doce blandones de la cofradía de la Piedad, Misericordia y fábrica; 32 velas blancas para los ángulo del túmulo y 170 velas blancas para su adorno.

⁷⁹³ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 123, 17-XII-1700, pp. 228-230.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, 134, 15-VI-1711, pp. 104-106.

el t mulo⁷⁹⁵ lo cual nos puede dar una idea de las reducidas dimensiones y poco gasto artístico que se hizo en él.

Todo lo expuesto hasta el momento nos informa del decreciente interés de las autoridades vizcaínas en unas construcciones que, anquilosadas por el ritual en el que se inscribían, pasaron pronto a un segundo plano, viéndose más como una pieza necesaria dentro del entramado de las exequias, que solo representaba el tránsito de la persona real, mientras que el protocolo jerárquico adquiría cada vez más importancia debido al interés de las villas, sobre todo de la bilbaína, de garantizar su adhesión a una monarquía que estaba empezando a arrebatarles su independencia en aras de un mayor centralismo.

Aprovechando la situación de crisis de muchas de estas villas (como Portugalete, Valmaseda, Bermeo, Durango, etc.) las Juntas Generales de Guernica que, tras la llegada de los Borbones, recogerán el espíritu centralizador de esta dinastía que impregnará todas las instituciones públicas del Señorío, decretará en su junta del 24-VII-1748 un nuevo ceremonial para las funciones públicas en el que hay un apartado dedicado a las “exequias de principes naturales o extranjeros”⁷⁹⁶:

“Por mayor alivio, ahorro, y conveniencia de este M.N. y M.L. Señorío, las Funciones fúnebres de las Personas Reales se harán en la Villa de Bilbao, a excepción de la de los Soberanos que deberan hacerse en Guernica, donde al mismo tiempo se celebra la Aclamaci n de Subcesor o nuevo Monarca”.

Acechadas como estaban por el fantasma de la crisis económica, ninguna de las villas vizcaínas, ni siquiera Bilbao, presentó ninguna queja por el hecho de que se les arrebatare el derecho de celebrar exequias por su monarca, perdiendo de esta forma una oportunidad de presentar su fidelidad al nuevo soberano y a la dinastía que representaba: recordemos la importancia que este asunto había tenido en Durango y como después de este decreto de las Juntas toda referencia a los túmulos y las honras reales en el municipio desaparecen por completo. Hasta ese momento las villas siempre habían hecho sus exequias por los monarcas tras las honras realizadas en Guernica por el Señorío, que establecía de esta forma la fecha a partir de la cual el resto de las villas podían realizar las suyas⁷⁹⁷. Aunque los gobiernos locales no se percatasen entonces de

⁷⁹⁵ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 134, 5-X-1711.

⁷⁹⁶ Recopilación de disposiciones del Señorío: Junta General de 24-VII-1748. A.F.B. Elorrio, C. 43 L.294, p. 63.

⁷⁹⁷ Por presentar uno de los últimos ejemplos de esta costumbre tenemos las exequias realizadas en Durango con motivo de la muerte de la viuda de Carlos II, M  Ana de Neoburg, en 1741, donde se

lo que sucedía, perdían de esta forma un vínculo directo y emocional con su soberano, vínculo que pasaba a ser exclusivo de las instituciones del Señorío que invitarán a la honras que realicen, de forma subordinada, a los representantes de las villas cada vez más alejados del poder y de la corona.

El panorama de los túmulos vizcaínos de estos siglos es, como ya hemos visto, bastante pobre. No es solo que las villas careciesen de recursos para realizarlos y acabasen refugiándose en una disposición del Señorío que les beneficiaba económicamente, sino que esta disposición ratificaba una tendencia natural de las autoridades a evadirse de este tipo de gasto.

Aunque hasta mediados del siglo XVII los ayuntamientos siguiesen la tendencia de otras villas castellanas de levantar estructuras arquitectónicas de corte piramidal, tradicional y clasicista, a partir de ese momento el ritual protocolario y jerárquico, que tiene su más alta expresión en la procesión urbana, va a imponerse a cualquier criterio artístico en este tipo de celebraciones con lo que el túmulo irá perdiendo su importancia a favor de otro tipo de expresiones de fidelidad a la monarquía. Junto a la escasa relevancia de los autores de estas obras (Bolialde puede ser, tal vez, el artífice más destacado) que hablan de su poca calidad artística, cada vez serán más frecuentes las quejas de los munícipes que piden se moderen los gastos en la erección del túmulo con lo cual éste se verá despojado de toda relevancia. En realidad, desde las honras celebradas por Carlos II en 1700, las referencias a los túmulos de personas reales desaparecen casi por completo de los libros municipales. Todo ello provoca que el estudio de los túmulos en Vizcaya, al menos desde la perspectiva del patronazgo de las autoridades municipales, no posea un gran interés excepto para ser insertado dentro del contexto de las festividades del periodo barroco.

5.2.3.2. Otras creaciones percederas

Si el estudio de los túmulos se nos revela pobre, la investigación de otros elementos como los carros, carrozas, arcos, altares, tablados y tribunas, es paupérrima ya que el número de casos que podemos citar para estas realizaciones es, verdaderamente, ínfimo.

gastaron 541 reales de los cuales solo 34 fueron para el túmulo. A.H.M.D. Libros de cuentas, 10, 1741, p. 64.

En cuanto a los **carros y carrozas** tenemos un buen estudio para Bilbao gracias al magnífico trabajo de Pedro Montero Estebas en el que se abordan las fiestas por la canonización de San Ignacio de Loyola en el Bilbao de 1622⁷⁹⁸. Para los jesuitas bilbaínos, asentados en la villa poco más de quince años antes entre grandes disputas, teniendo problemas para ser aceptados entre el resto de comunidades religiosas que intentaban desbancarlos del sistema de tablas de misas que garantizaba unos ingresos estables durante todo el año, esta fiesta permitió desplegar los recursos propios del método jesuítico, utilizando todos los medios artísticos a su alcance, para ganarse la admiración de los bilbaínos, su reconocimiento, y glorificar a la vez al fundador de la orden junto a la orden misma⁷⁹⁹.

Aunque este estudio se aplica a un campo, el de las celebraciones de raíz y patronazgo exclusivamente religioso, que no es contemplado en nuestro trabajo, merece la pena recoger aquí los datos de la relación encontrada por Montero Estebas ya que, hasta el momento, es la descripción más detallada que poseemos de un carro alegórico de estas características en Vizcaya y, además, es el único que conocemos en el siglo XVII. Este carro fue levantado frente a la sede de la Compañía en la villa y era la pieza principal de la mascarada que se organizó la víspera de la fiesta del santo, el día 31 de julio: formaban parte de la mascarada la representación de los cuatro continentes conocidos (Asia, África, América y Europa) acompañados de sus respectivos séquitos, todos ellos se congregaron en el emplazamiento del carro en el cual

“sobre una gran piramide sustentaba el globo del mundo dos soles le alumbraban con titulo de S. Ignacio, y S. Fran. arrojaban rayos los dos soles para abrasar todas las naciones. en los 4os. testeros iban las armas delas mismas naciones, geroglifico q declaraban 4os. redondillas, manifestando auer los dos soles abrasando el mundo con allusion aguda alas armas delas naciones, bien asi como Europa mostraua por armas Aguilas y toro en el mar. con esta letra. Con Ignacio Aguila soy,/ que miro al sol sin cegar/ y con Xauier por el mar,/ mejor enel toro voi asi las demas...”⁸⁰⁰.

⁷⁹⁸ MONTERO ESTEBAS, P. M^a, op. cit.

⁷⁹⁹ Sobre los jesuitas en Vizcaya existe un trabajo monográfico ya mencionado *JESUSEN Lagundia Bizkaian...*, op. cit. En cuanto a la relación entre la Compañía de Jesús y la cultura simbólica del Barroco existe una buena cantidad de trabajos que abordan estos estrechos lazos. Destacamos el pionero de MÂLE, E., *El Barroco: arte religioso del siglo XVII: Italia, Francia, España, Flandes*, Madrid, Encuentro, 1985, a los que seguirían en España trabajos como los de SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Emblemática e Historia del Arte*, Madrid, Cátedra, 1995, o RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico: (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002, entre otros. La influencia de los jesuitas en el arte, sin embargo, da para mucho más y ha sido tratado en monografías específicas como WITTKOWER, R.; JAFFE, I.B., *Architettura e arte dei gesuiti*, Milano, Electa, 1992 o, más modesto, SALE, G., *Ignacio y el arte de los jesuitas*, Bilbao, Mensajero, 2003.

⁸⁰⁰ MONTERO ESTEBAS, P. M^a, op. cit., p. 223.

La información que poseemos sobre los carros patrocinados por la corporación municipal bilbaína es pobre (en el siglo XVII es incluso inexistente) y decimos bilbaína porque será en esta villa en la única que encontremos referencias a este tipo de estructura efímera o semipermanente [fig. 64]. Los datos al respecto no se hallan en la documentación municipal sino que constan en las relaciones festivas que se realizaron por el veinte cumpleaños de Felipe V en 1703 y por la coronación de Carlos III en 1759.



Fig. 64. Carroza barroca de Nuestra Señora de las Viñas, Aranda de Duero.

En el primer caso la referencia es muy corta y de escaso interés: se nos informa como se sacó

“una cumplidísima moxiganga, de raras inventivas de monstruos, y animales, á pie, y á caballo, con un espacioso carro, en que se formava una musica con tan extraordinarios instrumentos, y juegos, que se celebró por todo el Pueblo...”⁸⁰¹.

Mucho más interesante para nuestra investigación resulta el carro que se habilitó para celebrar la coronación de Carlos III y que fue sacado por las calles del casco viejo de Bilbao el 4 de noviembre de 1759: después de la misa de la mañana, por la tarde, se sacó un carro triunfal con dos personas que representaban a los reyes entronizados.

“En él figuraban muy cabales/ DON CARLOS, y su Esposa Amelia bella;/ Luciendo, con reflexos celestiales,/ Junto al Sol Español, Sazona Estrella:/ Adornaban su sólio insignias Reales,/ Siendo corto tapete à Régia huella/ Entre lises, Leones, y Castillos,/ Doce captivos Reyes ò Caudillos”⁸⁰².

Pensamos que los reyes estaban representados por personas ya que, aparte de no aludirse nunca a posibles lienzos o cuadros que los simbolizasen, se les atribuyen actos propios de una representación teatral como, por ejemplo, cuando el monarca ordena “muy humano” a los reyes, cautivos primeros y luego liberados por gracia real, que festejen aquel día “con bayletes, con zambras, con mudanzas,/ Y otras mil divertidas contradanzas”. Por si esta representación de los soberanos y su poder no fuese suficiente, los ocho bueyes que tiraban de semejante carro con los ocho “zagales” que

⁸⁰¹ RELACION de la festiva pompa..., op. cit.

⁸⁰² OCTAVAS a los festivos jubilos..., op. cit., octava nº. XLIV.

los guiaban se convierten en seres mitológicos gracias a la grandilocuencia del narrador de la relación.

“Emblemas muy discretos adornaban/ Los lados de este bello Bucentóro;/ Y de su fuerte pertigo tiraban/ Ocho valientes brutos, con decoro:/ Otros ocho volantes los guiaban,/ Siendo sus guarniciones plata, y oro,/ Y el cochero sentado en su pezcante/ De éste Carro del Sol, era el Atlante”⁸⁰³.

Por último, el carro iba acompañado de cuatro personajes, dos a cada lado, que simbolizaban las cuatro partes del mundo o los cuatro continentes sobre los cuales los reyes gobernaban. Como ya fuera indicado al hablar de las procesiones, las cuatro compañías de la villa cerraban la comitiva que acompañaba al carro.

“Figuradas en Letras, Motes, Trages,/ Quatro del Orbe Partes le seguian;/ Denotando, que en todos sus parages/ Las Leyes del Gran Carlos recibian:/ Las Armas, virretinas, y plumages/ De los Guardias de a pie la marcha abrian,/Formando estos bella la Vanguardia/ Y los Guardia de Corps la Retaguardia”⁸⁰⁴.

La fiesta de coronación celebrada en Bilbao aquel año de 1759 es, sin duda, la que mejor recoge toda la creación artística patrocinada por el ayuntamiento en la villa para semejantes eventos. La plasmación del carro, con sus reyes entronizados que lucen “con reflejos celestiales” como dos soles, nos revela hasta que punto había calado en la villa la celebración realizada por los jesuitas casi siglo y medio antes ya que también se representan a los continentes de forma muy similar a como se hizo entonces demostrando la fuerza de los iconos artísticos difundidos por los jesuitas tanto en Bilbao como en el resto de Europa.

Si las citas que tenemos sobre carros procesionales son escasas, para enumerar las que poseemos sobre **arcos y altares** levantados en el trazado urbano [fig. 65], sufragados por el ayuntamiento o por las cofradías directamente dependientes de esta institución nos bastan un par de páginas. Es evidente, sin embargo, que estas piezas tuvieron que existir en gran cantidad, pues marcaban espacios procesionales que se deseaban resaltar dentro de las villas, como lo demuestra el caso de Lequeitio en donde, con motivo de la transformación de la antigua iglesia de los jesuitas, San José⁸⁰⁵, en

⁸⁰³ *OCTAVAS a los festivos jubilos...*, op. cit., octava nº. XLV.

⁸⁰⁴ *Ibíd.*, octava nº. XLVI.

⁸⁰⁵ La iglesia del Colegio de San José de Lequeitio, al igual que la iglesia del Colegio de San Andrés de Bilbao, no han sido tratadas en este trabajo como parroquias de sus respectivas villas ya que las fechas en que pasaron a tener esta condición, a partir de 1770, es la última fase de nuestra investigación y, como

iglesia parroquial tras la expulsión en 1767 de los miembros de la Compañía en los territorios de la corona española, se recogió en un escrito los servicios religiosos que debía llevar a cabo esta iglesia⁸⁰⁶. Entre otros mandatos se estipulaba, como era costumbre en el Corpus, disponer

“...un altar portátil en las puertas de la nueva [iglesia] anexa por el mayordomo de la fabrica: y el semanero espere con pelliz la procesión hasta que colocado el sr. en él cante el clero el Tantum ergo y diga el preste la oración [...] y continúe la procesión en la forma regular; para que con esta pausa descansen los concurrentes y emplén la mas profunda contemplacion en aquel misterio sacratísimo”.

Pese a su simbolismo y relevancia festiva, las autoridades, escribanos y escritores vizcaínos nunca dieron a estas piezas importancia suficiente con lo que toda descripción posible de cualquiera de ellas resulta, al menos de momento, imposible. En Durango, por ejemplo, solo tenemos una cita sobre este tipo de altares efímeros y es en un espacio religioso, en Santa Ana, donde los andamios de ampliación del retablo mayor obligaron a levantar un “altar postizo” durante la octava del Corpus⁸⁰⁷.

Un lugar donde, al contrario de lo visto en Durango, existen varias referencias a los altares levantados por el Corpus es Lequeitio⁸⁰⁸ aunque jamás se nos diga como eran esos altares y arcos sin embargo, como dato compensador, nos aparecen los nombres de dos artífices de estas piezas, Juan de Calloniz y Martín de Isasi “vecino de dicha anteiglesia” de Echevarría que realizaron los arcos que se levantaron en la villa por el día del Corpus de 1625⁸⁰⁹.

Aparte de estos pocos testimonios, nada más sabemos de estos elementos habiendo tan solo un lugar en el que podamos hallar un amago de descripción de lo que pudieron ser: Bilbao.

comenzamos a ver, en estos años el sentido de la fiesta barroca había desaparecido casi por completo entre las autoridades del Señorío.

⁸⁰⁶ *COMPULSA de autos obrados para el arreglo del servicio de la Real Yglesia Ayutriz S. Joseph que fue de los regulares expulsos de la Cia. del nombre de Jesus de esta n. Villa de Lequeitio. Año 1770. A.H.M.L. Registro 25, p. 196.*

⁸⁰⁷ A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa Ana, 31, 1782, p. 283.

⁸⁰⁸ Se pagan en 1624 cuatro ducados “a los oficiales que hicieron el arco para poner el Santísimo Sacramento el día de Corpus”. A.F.B. Elorrio, libros de cuentas, C. 159 L.1988, 1624. En 1643 se paga a Bautista de Ascarretazabal y Bautista de Olartua por poner y quitar el tabaldo para el altar del Santísimo en la plaza. A.F.B. Elorrio, libros de cuentas, C. 159 L.1988, 1643.

⁸⁰⁹ A.F.B. Elorrio, libros de cuentas, C. 109 L.1988, 1625.



Fig. 65. Altar de la Inmaculada en la calle Francos de Sevilla (1662).

En Bilbao tenemos varias citas sobre altares⁸¹⁰ pero la mejor de todas ellas es la que se refiere a los altares levantados con motivo de la consagración de la nueva iglesia de San Nicolás en 1756:

“... y por dicha plazuela [de Santiago] pasamos por la calle o paraje que se nombra la Bolsa al de Santa Maria de dicha villa y por ella por las Riberas siguiendo el camino y paso publico del referido Arenal por frente de las casas y edificios de todo este transito mediando y hallandose en el quatro altares mui vistosos lucidos alaxados dispuestos y adornados de dibersos misterios y santos de nuestra santa madre yglesia católica apostolica romana es a saber uno a la entrada de dicha calle de Santa Maria donde se venera la ymaxen de Nuestra señora con el título de Vegoña, y el ynmediato segun la dicha procesion al extremo o salida de esta calle de dicha calle sobre la dicha Ribera, y el otro a la entrada del arbol del referido prado y campo y el quarto altar enfrente de la dicha calle llamada del Correo por otro nombre Santiago para los correspondientes canticos alavanzas y adoraciones al Señor venerado en dicho Santisimo Sacramento por las manciones y pausas de la procesion...”⁸¹¹.

Incluso para la mejor descripción que tenemos de este tipo de altares la narración es muy pobre y carente de detalles pues lo único que se nos dice es que los altares estaban cubiertos de joyas, con lienzos y esculturas de santos. Son destacables, por el contrario, los lugares elegidos para su emplazamiento: el último en la calle Correo, una de las calles del ensanche que se pretendía potenciar con la construcción de la nueva iglesia; el anterior en la zona donde se acabaría levantando el nuevo teatro a finales del XVIII, a la entrada de El Arenal, la zona de paseo de la villa retratada veinte años

⁸¹⁰ Se dan a la cofradía del Santísimo Sacramento 362 reales “para ayuda del gasto de la cera que se havia gastado en el altar que se puso la octaba del Corpus en la Yglesia Parroquial del Sr. S. Antton donde esta fundada la dicha cofradía”. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 102, 29-XII-1678, p. 160.

⁸¹¹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 178, 15-VIII-1756, pp. 174v.-187. El texto de este decreto fue publicado en el siglo XIX por DELMAS, J. E., *La Iglesia de San Nicolás*, Bilbao, 1881, pp. 31-37.

después por Paret; el segundo a la entrada de la calle La Ribera, siempre en zonas fuera del casco viejo de la ciudad y, el primero, justo enfrente del ahora llamado edificio de La Bolsa, edificio propiedad de varios linajes antiguos e influyentes de la villa, que se alzaba justo en la zona de transición entre el casco viejo y las nuevas zonas de ensanche.

Las últimas piezas que analizaremos son los **tablados y tribunas**. Sobre los tablados señalaremos tan solo que fueron alzados de forma generalizada para realizar sobre ellos actuaciones teatrales, proclamaciones, para asentar sobre ellos la custodia el día del Corpus, etc., y, aunque se los cita en numerosas ocasiones, en ninguna de ellas se nombra la decoración de la que fueron objeto excepto para destacar las telas con que se cubrieron en algunas festividades.

En cuanto a las tribunas, son construcciones que solo se van a levantar en Bilbao. Incluimos aquí el llamado “balcón de La Florida” que es el que más nos interesa respecto a nuestro trabajo aunque, propiamente dicho, no es una tribuna sino más bien un mirador levantado en la zona de Allende La Puente, en el actual barrio de Bilbao La Vieja. Esta construcción será una especie de galería cubierta que el ayuntamiento utilizará y alquilará durante las fiestas de la villa. De igual manera que las tribunas de la iglesia de Santiago de Bilbao, que veremos en breve, este “balcón” no era una construcción efímera en el sentido estricto de la palabra. Como los pasos, de los cuales les separa el abismo que va de la creación artística a la artesanía, estas construcciones fueron concebidas para perdurar a lo largo del tiempo y, como los pasos, fueron levantadas con los típicos materiales de la fiesta: maderas, telas y pintura. También como los pasos tenían su verdadera razón de ser, su única razón de ser, en la fiesta pero, a diferencia de pasos y monumentos, estas piezas permanecían asentadas en sus lugares de origen durante todo el año, aunque no fuesen utilizadas más que en las fiestas. Es por todo ello que los incluimos en este apartado: incluirlas en el apartado de “lo permanente” hubiese sido un error ya que, aunque eran hechas para perdurar, nunca se concibieron de forma creativa o para que permaneciesen en demasía ya que su utilidad y materiales les llevaba en principio a una rápida degradación. Tampoco eran elementos “semi-estables” que se erigiesen y recogiesen tras las funciones. Los recogemos en el apartado de “lo perecedero” porque, en primer lugar, ninguno ha sobrevivido hasta nuestros días, no poseemos descripciones de cómo fueron y, ya en su tiempo, no se les concedió demasiada importancia pues eran piezas utilitarias más que artísticas lo cual, con el tiempo, les condenó a su total desaparición.

Respecto al “balcón de La Florida”, esta galería o tribuna fue levantada poco después de ultimar los arcos y galerías del propio ayuntamiento⁸¹², emplazándose junto a una fragua hacia 1732 y recibiendo casi de inmediato el nombre de “La Florida”⁸¹³. El ayuntamiento, que ahora poseía un lugar eminente y digno desde los balcones de su propio edificio para poder ver las funciones que se desarrollaban en la plaza de la Villa, pronto vio el provecho que podía sacar del arrendamiento de un sitio como éste, privilegiado para poder contemplar las fiestas que se desarrollaban en la otra margen de la ría:

“...se saque a remate el balcon de La Florida de el barrio de Allende el puente que cae sobre la rria para poder ver y lograr la función que en la plaza publica de esta villa se a de celebrar en el octavario proximo venidero a el Corpus Christi vispera y dia de S. Ignacio y demas funciones que hubiere este presente año por tocar y pertenecer dicho Balcon a esta noble villa”⁸¹⁴.

La idea pronto comenzó a dar frutos y en 1737 ya recibían 300 reales por el alquiler del “balcón” a varios caballeros durante el Corpus (pues su principal función era servir de mirador para contemplar las corridas de toros de esas fechas)⁸¹⁵, sin embargo, al año siguiente, hubo que pagar las reparaciones de los destrozos causados por la riada que se llevó el recién creado puente de San Francisco (que nunca volvió a levantarse) y dejó seriamente dañado al “balcón”.El balcón seguiría rindiendo en 1739 y 1740⁸¹⁶. Después de esas fechas el “balcón” se fue poco a poco degradando ya que el ayuntamiento no invirtió nada en él y debía ser una construcción de madera, suponemos, ya que en 1750 su estado era tal que el alquiler había bajado a 225 reales y se aprobaron nuevos reparos en toda “la balconadura”⁸¹⁷. Sin embargo, esas reparaciones nunca debieron llevarse a cabo ya que al año siguiente el corregidor proponía trocar una tienda que se hallaba a la espalda, “respaldo”, de Santiago, en la que se hallaba la bomba antincendios de la villa por la

“casilla que llaman la florida en el varrio de Allende el Puente sobre el muelle de la Ria y pegante a una casa de la misma fabrica; que dicha florida pertenece a esta villa y no produce renta alguna”⁸¹⁸.

⁸¹² Se pagó a Francisco y José de Labeaga, padre e hijo, por pintar el remate del ayuntamiento, balcones, galería del puente y blanquear la bóveda del cementerio de San Antón y la galería de la plaza. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 139, h. 26-XII-1716, p. 310v.

⁸¹³ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 155, 4-II-1733, p. 22.

⁸¹⁴ *Ibid.*, 157, 27-V-1735, p. 70.

⁸¹⁵ *Ibid.*, 159, 2-VIII-1737; 160, 7-V-1738, p. 65.

⁸¹⁶ *Ibid.*, 161, 20-IV-1739.

⁸¹⁷ *Ibid.*, 172, 20-IV-1750, p. 63 y 100.

⁸¹⁸ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 173, 11-VIII-1751, p. 116.

Después de esa proposición toda referencia a “La Florida” desaparece sin que nunca hayamos podido llegar a averiguar nada de su posible aspecto pese a su evidente importancia económica y festiva dentro de las celebraciones bilbaínas.

Otras tribunas festivas conocidas son las que levantaron la Diputación y el Consulado en la iglesia de Santiago en el siglo XVIII, muestras del poder que ambas instituciones querían dejar patente en el ámbito religioso de la parroquia bilbaína, a la sazón bajo el patronazgo de un ayuntamiento remiso a aceptar el dominio del poder central que la Diputación representaba⁸¹⁹. El hecho de que el Consulado se empeñase en tener una tribuna similar a la que se había adjudicado a la Diputación nos revela el orgullo de los comerciantes bilbaínos incapaces de quedar por debajo del poder de la corona en el Señorío. Debemos señalar que al Consulado se le había concedido tiempo atrás permiso para levantar esa tribuna pero no fue hasta que la Diputación se interesó por tener una en la nave de Santiago que el Consulado solicitó levantar la suya propia. Las tribunas fueron doradas y pintadas por el ayuntamiento de Bilbao, a instancia de los representantes del Señorío. Se hicieron a la vez, junto con los enrejados del coro que aún podemos contemplar en las estampas románticas del XIX, y de forma idéntica “para asistir de comunidad a las funciones sagradas que se celebran en la referida parrochia”⁸²⁰.

Hubo también otro tipo de construcciones efímeras de las que, por desgracia, aún sabemos menos que de las precedentes, tan solo podemos mencionar que existieron como, por ejemplo, la “tramoya” que se realizó para el octavario del Corpus valmasedano en 1669 para evitar que el cura encargado de desvelar la custodia andase subiendo y bajando escaleras pues “parecía indecencia el subir y bajar el sacerdote al altar al encerrar y desencerrar el Santísimo dos veces al día”⁸²¹.

La documentación municipal se demuestra tan parca en este apartado como en todos los demás dejándonos la sensación cierta de que a los regidores vizcaínos nunca les interesó el arte para otra cosa que no fuera realzar su poder y que, cuando vieron que podían lograr idénticos fines con otros medios, abandonaron unas expresiones creativas, las puramente efímeras, que nunca cubrieron todas sus expectativas tanto por el gasto como por no responder a la ideología mercantilista y racionalista que se extendió desde

⁸¹⁹ La tribuna de la Diputación estaba en la parte del Evangelio y la de la Diputación en la zona de la epístola. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 150, 12-VI-1728, p. 85.

⁸²⁰ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 150, 19-VII-1728, p. 127-131.

⁸²¹ A.H.M.V. Libro de fábrica de la iglesia de San severino, n.º. 022, 1669-1670, p. 226v.

muy temprano entre las autoridades de las villas y que acabó condenando este tipo de manifestaciones.

5.3 “El reino de los sentidos”: artes suntuarias, dominio sensorial y sonidos

Muchos investigadores actuales, hecho el estudio de las creaciones efímeras y de las decoraciones que las cubrían dan casi por finalizado el estudio sobre las festividades barrocas, dato comentado en el capítulo dedicado a las líneas de investigación sobre la fiesta en España, otorgando unas breves páginas, a lo sumo, al tratamiento de otros elementos festivos como la música, los vestidos, los olores, las comidas, etc., pues es bien sabido que estos componentes desaparecen casi por completo tras el evento que los genera. Podría contradecirse esta afirmación diciendo que si permanecen ciertas piezas como las partituras (escasas, pero las hay) y otro tipo de componentes que luego son reutilizados como los tapices de las iglesias, los vestidos de los nobles, búcaros y flores de plata, custodias, recetas, etc., toda una suerte de objetos que atestiguan que, efectivamente, los elementos ahora analizados formaron parte de las festividades de la época. Los pocos restos materiales que se conservan, sin embargo, son bastante exiguos para poder afrontar solo con ellos la reconstrucción del escenario festivo del barroco español, aseveración aún más cierta la zona vizcaína porque aquí los testigos festivos son tan escasos que, en ciertos casos, contamos con un ejemplo como mucho para poder demostrar nuestras tesis.

Hay partes de la investigación, como son los objetos litúrgicos, que están bien representados (en este sentido lo guardado en las iglesias parroquiales y, sobre todo, lo custodiado en el Museo Diocesano de Bizkaia han sido fundamentales para nuestro estudio) pero otras, como puedan ser las fundadas en las comidas o los tapices, se van a basar casi de forma exclusiva en la documentación que ha llegado hasta nosotros sin que podamos recurrir a ninguna otra fuente. En el apartado de los alimentos es evidente la razón de que no podamos hallar testigos físicos de su presencia pero respecto a los tapices y colgaduras la auténtica causa de su ausencia está en el pragmatismo de las autoridades laicas y religiosas que ha permitido que los elementos de telas usados en los recintos municipales y religiosos desapareciesen al ser reaprovechados o, simplemente, ser tirados a la basura cuando dejaron de ser útiles. Pocas excepciones encontraremos: en Lequeitio hemos localizado una tela de palio del siglo XVIII y también podemos admirar aún el pendón que el Consulado enarbolaba en el siglo XVIII, conservado como

muestra de su pasada grandeza... pero esta será la única bandera de ese periodo que veremos en las villas.

De igual forma nos quedan unas mazas de plata del XVII que son evidencia de la aparición de los maceros bilbainos en las procesiones municipales aunque, en el ámbito de la orfebrería, estamos mejor servidos en el ámbito religioso con las custodias y cruces procesionales, sobresaliendo entre todas la custodia mayor de Santiago de Bilbao; también nos quedan un par de cruces mayores como la de Santiago y otra en San Agustín de Echevarría en Elorrio, etc. Pero no solo contamos con los testimonios directos de estos restos: somos afortunados puesto que también podemos contar con otra clase de evidencias de la existencia de estos objetos. Tenemos los cuadros de Mendieta para saber como se vestían los vizcaínos a principios del XVII y el traje de embajador de Diego María de Gardoqui y Arriquibar para vislumbrar el modo en que se engalanaba, en ocasiones señaladas, la nobleza vizcaína del XVIII, e incluso poseemos relaciones detalladas del Consulado de Bilbao para saber los platos que se servían cada vez que tenían que bajar a señalar su territorio frente a la villa de Portugalete, el acto festivo más importante de esa institución en esta época. Son pequeñas huellas, pequeñas aportaciones que nos invitan a reconstruir un escenario que parece lejano pero no imposible de dilucidar.

Pese a que los testigos materiales de estos elementos son pocos, no creemos que debamos empezar de nuevo a justificar su inclusión en nuestro estudio. Casi parece redundante recordar que los próceres barrocos de la fiesta aprovecharon todos los recursos a su alcance, económicos y materiales, para llevar a cabo estos eventos festivos, reutilizando con otra intencionalidad elementos como los tapices, colgaduras, joyas, trajes, etc., que tenían un uso cotidiano alejado de las celebraciones de cualquier tipo y que sobrevivían a la fiesta cuando esta se extinguía. Así, resulta casi superfluo volver a afirmar que, a pesar de no responder de forma estricta al término “efímero”, este es el carácter que deben recibir en nuestro estudio tales restos ya que, como componentes del escenario celebrativo, tenían un significado festivo que desaparecía cuando la fiesta moría, significado que es el que aspiramos a recoger en nuestro estudio.

Para poder llevar a cabo una labor investigadora con rigor, hemos dividido esta sección en varios apartados: artes suntuarias, dominio sensorial y sonidos. Dentro de las **artes suntuarias** vamos a dedicarnos, en primer lugar, a estudiar la decoración elaborada en metales nobles, la orfebrería con función festiva, objetos pagados con el

erario público, y joyas que se empleaban para decorar los espacios de la fiesta. No se analizarán aquí las joyas personales que no se estudian por pertenecer al ámbito privado aunque se hará alguna alusión a ellas al estudiar los vestidos de los espectadores que forman parte del escenario festivo.

En un punto intermedio, aunque dentro de la consideración de objetos de lujo, investigaremos sobre banderas, palios, pendones, guiones, etc., que son objetos híbridos entre la orfebrería y la confección.

También analizamos en este lugar, como acabamos de decir, todos los componentes festivos realizados en telas como las vestimentas de los espectadores de la fiesta y de sus actores, entendiendo como actores al poder que desfilaba (muy importante será apreciar las disputas que había entre el Ayuntamiento de Bilbao y el resto de las instituciones de la villa en razón del traje que debían vestir los regidores al acudir a las fiestas), los que participaban en mojigangas y otros actos que se realizaban en la calle así como los vestidos que llevaban curas y beneficiados que formaban parte del número de los espectadores y no los que portaban aquellos que realizaban los ritos religiosos que entendemos pertenecen de forma exclusiva al ámbito religioso, aunque también se hará alguna alusión a ellos en cuanto a parte del escenario religioso de la fiesta. En este apartado quedarán también incluidos los tapices y colgaduras que siempre han sido considerados como objetos lujosos.

El siguiente punto a tratar es el **dominio sensorial**. En esta sub-sección incluiremos todos los objetos que servían de halago a los sentidos de los participantes en la fiesta. Dentro del gusto estudiaremos la comida; para el olfato los perfumes y olores; etc. Aunque nos esforzaremos por adscribir cada elemento a cada dominio sensitivo, habrá varios componentes como flores, fuegos de artificio, etc., que, por su propia esencia, pertenecen al dominio de varios sentidos y por ello no entran dentro del estudio concreto de ninguno. De todas formas hay elementos que serán privilegiados por nuestra investigación como sucede con todos los relacionados con la luz y los fuegos, desde las simples barricas de alquitrán hasta los más complicados fuegos de artificio que serán, sin duda, el elemento mejor descrito en las fuentes municipales por ese carácter maravilloso que tanta admiración les proporcionaba ante el público de las fiestas.

Hay un tipo de creaciones pertenecientes al ámbito festivo, los llamados gigantes, gigantillas y rabís que, no siendo ni esculturas, ni pinturas, ni arquitecturas...y estando conformados por todas estas artes a la vez, podrían ser tratados en este capítulo pero, desgraciadamente, no abordaremos su estudio. Ha habido varias razones que nos ha llevado a soslayar su aparición: en primer lugar, eran piezas que emanaban directamente de la cultura popular (todos los gigantes tenían motes dados por el pueblo: en el Bilbao del siglo XIX los más conocidos eran Doña Tomasa y Don Terencio) y, por su misma raíz populista, calaron hondamente en la mentalidad y costumbres de la época, atravesando el difícil periodo racionalista y perdurando hasta nuestros días. A pesar de ser piezas que solo encontraban su razón de ser en la fiesta y siendo creadas de forma específica para ella, su presencia en las celebraciones no era tan significativa para los patrocinadores de las festividades como la de cualquier construcción digamos “seria” como carrozas, túmulos, etc, pues siempre revestieron unas características fijas y muy determinadas (la aparición en parejas de los gigantes, con una pareja popular reconocida y otras exóticas; las formas grotescas de los rabís con las vejigas de aire para golpear a la gente, etc.) que no podían ser alteradas excepto en los detalles y que no se prestaban al juego de manipulación y ostentación propio del poder. A pesar de ello su importancia en Bilbao fue señera ya que en el Corpus de esta villa siempre simbolizaron el mal a vencer por la fe católica: se dice que la primera fiesta en la que aparecieron fue el Corpus de 1509 aunque nosotros no hemos hallado referencias antes de 1626⁸²². No dejaban de ser un elemento visual de primer orden que servía tanto para difundir principios religiosos (la tarasca, el dominguillo, los rabís y otras figuras eran concebidas como representaciones del demonio que eran vencidos por la hostia consagrada en el Corpus) como para proporcionar regocijo y distracción a todos los espectadores de la fiesta pero su populismo, la falta de descripciones y su adscripción única a la villa de Bilbao nos ha llevado a dejarlos de lado en nuestro estudio.

Un apartado que requerirá una imaginación desbordante en su reconstrucción, aún poseyendo una amplia documentación, es el de los **sonidos**. Estudiaremos la música por un lado y la danza por el otro. Mientras que la danza, que también podría haber

⁸²² Este dato aparece en varias páginas de las comparsas festivas bilbaínas. *Los PRIMEROS Gigantes en Bilbao* (en línea). Bilboko Erraldoien Konparsa. [Citado el 26-VI-2011]. Disponible en <http://bilbokoerraldoienkonpartsa.nireblog.com/post/2007/12/24/los-primeros-gigantes-en-bilbao>. Sin embargo, nosotros hemos encontrado citados por primera vez a los gigantes o “gigantones” en las actas municipales de 1626. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 050, 8-VI-1626.

entrado en el campo anterior por su poder visual y por ser objeto de manipulación del poder en la época barroca, nos remite directamente a la cultura del pueblo, la música posee dos vertientes, culta y popular, que intentaremos investigar en lo que se refiere al escenario festivo. Avanzamos desde ahora que el estudio de la música popular festiva va a ceñirse a la designación, vida y costumbres de los músicos asalariados por los ayuntamientos de las villas, tamborileros (los “txistularis” de hoy en día) y clarineros, y a alguna referencia al tipo de música que podían tocar gracias a las recopilaciones musicales vascas de fines del XVIII (Guipuzcoaco dantza gogoangarrien condaira edo historia, beren soñu zar eta itz neurtu edo versoaquin. Baita berac ongui dantzatzeco iracaste edo instruccioac ere... [Juan Ignacio de Iztueta](1824). Ciertamente, no hay más. En cuanto a la música culta, disponemos de documentación abundante sobre los músicos de la capilla de Santiago de Bilbao y de los organistas de las villas estudiadas, así como referencias sobre los instrumentos que emplearon, aunque no conocemos, ni sabemos que se hayan hallado todavía, partituras para fiestas del periodo barroco hasta mediados del siglo XVIII. Supliremos esta ausencia con los datos proporcionados por ciertos estudiosos como Arana Martija, Jon Bagüés y otros, siendo fundamentales las aportaciones hechas para Vizcaya en este terreno por Carmen Rodríguez Suso a quien ya hemos citado anteriormente en este trabajo y citaremos con gran asiduidad en este apartado.

Sin embargo, el apartado sobre los sonidos festivos no se agota con la música. Un elemento muy importante es el de la oratoria sagrada, el efecto que causaban en los asistentes a las ceremonias religiosas los sermones que eran creados para conmover sus sentimientos, para despertar sus sentidos y que hacían de cura u oficiante un actor “a lo divino”, empleando recursos tanto vocales como visuales para lograr el efecto deseado.

En este sentido de conmoción a través del sonido incluimos en esta sección el estudio sonoro de un elemento como la artillería, cañones y mosquetes que eran piezas claves en los eventos festivos. Los sonidos de la artillería vizcaína, de las piezas dispuestas en las villas costeras y Bilbao que eran disparadas tanto en las fiestas extraordinarias (un buen ejemplo se da en la celebración del cumpleaños de Felipe V en 1703, cuando todas las baterías de costa desde Ondárroa hasta Bilbao fueron disparadas sucesivamente a partir de las doce del mediodía) como en las anuales (como sucedía en el Corpus de Lequeitio), todo ello para demostrar de forma violenta y retumbante el poder de las villas.

En este apartado también haremos un breve comentario sobre el uso de las campanas e incluso de las matracas que se empleaban para sustituir a los instrumentos en las iglesias durante la Semana Santa.

La reconstrucción de estos elementos, su colocación en el espacio, su desarrollo en el tiempo festivo, nos permitirá sumar nuevos ingredientes al escenario de la fiesta permitiendo que nos acerquemos, cada vez con más detalle, al maravilloso espectáculo artístico que fue la fiesta del Barroco.

5.3.1 Artes suntuarias

Dado que la palabra “suntuario” se refiere a todo objeto que se considere lujoso, en este apartado van a entrar no solo las obras realizadas en metales nobles, sobre todo la plata, sino también las telas, tapices, colgaduras y vestidos, elementos todos que son susceptibles de ser reconocidos como lujosos y que, en momentos señalados, formaban parte del escenario festivo ya tuviesen o no una función distinta en los días cotidianos.

Los objetos de orfebrería fueron elementos imprescindibles en la fiesta barroca. Al estar realizados en metales preciosos como el oro y la plata y ser recubiertos de piedras caras, no se convertían solo en preciados objetos artísticos a cuyo valor intrínseco se sumaba el valor propio de la creación del orfebre, sino que, al ser piezas caras que solo unos pocos podían costear, se transformaban en elementos manipulables al servicio de los poderosos pues su propiedad y exhibición evidenciaban la riqueza y dominio de aquellos que las habían patrocinado.

Aunque los poderes públicos vizcaínos se esforzarán por tener sus iglesias parroquiales bien provistas de todo tipo de objetos preciosos necesarios para las celebraciones extraordinarias como jarrones, lámparas, búcaros, candelabros, etc., serán los particulares, gracias a sus testamentos y mandas, los que propicien las piezas más relevantes en este apartado al sufragar las grandes creaciones procesionales, las cruces y las custodias, cuyo beneficio recaerá, sin embargo, sobre los patronos del ayuntamiento.

Por otra parte, los objetos pertenecientes exclusivamente a la esfera civil en este apartado son pocos y se concentran casi de forma única en las mazas de plata que fueron hechas para los maceros bilbaínos y que tienen una larga historia creativa que llega hasta nuestros días.

5.3.1.1. Platería

Los objetos suntuarios litúrgicos, aun teniendo piezas de bronce y otras hechas de oro, van a estar conformados, fundamentalmente, por objetos de plata. Los plateros serán pues los artífices de este tipo de obras que tendrán su mejor momento de difusión durante la época moderna.

Nuestro estudio se circunscribirá a la investigación sobre las custodias, cruces y la orfebrería civil que participaba en las procesiones, acompañando a las autoridades. Aunque muchos de los datos que proporcionaremos han sido estudiados otros son inéditos como casi todos los que se refieren a la cruz Bertendona, la cruz mayor de asiento de la iglesia de Santiago, o los que tratan de la aparición de la custodia mayor de Santiago en la villa de Bilbao. Tanto estos datos como la ubicación de estas piezas en el entramado festivo bastan para la justificación de este capítulo.

Estudios sobre la platería en España existen muchos puesto que este tipo de labor ha influido de forma reconocida en las llamadas “artes mayores” como ya hemos visto al hablar del tratado de Arfe y su influencia se percibe no solo en monumentos y túmulos sino, también, en obras permanentes como altares, retablos, tabernáculos, etc., por no hablar de la decoración de estas piezas que también se vio reflejada en la ornamentación de las piezas permanentes⁸²³. La influencia de los orfebres castellanos, los grandes propagadores de las formas de la platería en España, sobre todo en el XVI,

⁸²³ Estudios sobre la platería española los hay en cantidad y muchos de gran calidad aunque se echa de menos un trabajo que trate a fondo la relación de la platería en España con las llamadas “artes mayores”. Ya hemos citado el trabajo sobre las custodias de Carl Hernmarck, otros libros serían BRASAS EGIDO, J. C., *La platería vallisoletana*, op. cit.; SAN VICENTE, A., [dir.], *Exposición de orfebrería aragonesa del Renacimiento*, Museo Camón Aznar, 1980; ARRÚE UGARTE, M^a B., *La platería logroñesa*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1981; BRASAS EGIDO, J. C., *La platería palentina*, Valladolid, 1982; FERNÁNDEZ, A.; MUNOA, R.; RABASCO, J., *Enciclopedia de la Plata Española y Virreinal Americana*, [2^a ed. corr. y aum.], Madrid, Alejandro Fernández, Rafael Munoa, Jorge Rabasco, 1985; FERNÁNDEZ, A.; MUNOA, R.; RABASCO, J., *Marcas de la Plata Española y Virreinal*, Madrid, Antiquaria, 1992; MARTÍN VAQUERO, R., *La platería en la Diócesis de Vitoria (1350-1650)*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Alava, 1997; MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., *Zilargintza Gipuzkoan: XV-XVIII.mendeak=El arte de la platería en Guipúzcoa*, Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 2008; ORBE SIVATTE, M. de, *Platería en el taller de Pamplona en los siglos del Barroco*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 2008; etc. También hay muchos catálogos de exposiciones que tratan sobre piezas de importación que han acabado en suelo español como *PLATERÍA Iberoamericana: Santillana del Mar, junio- septiembre de 1993*, Madrid, Fundación Santillana, 1993; ESTERAS MARTÍN, C., *Platería del Perú Virreinal 1535-1825*, Madrid-Lima, 1997; CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Platería europea en España [1300-1700]: Fundación Central Hispano, Madrid, 15 de octubre-14 de diciembre de 1997*, Madrid, Fundación Central Hispano, 1997; *PLATA y plateros del Perú*, Lima, José Torres Della Pina, Victoria Mújica, 1997; etc.

se adentra en el Renacimiento y el Barroco y será determinante en la evolución y difusión de los estilos en el XVI y la primera mitad del XVII.

La platería vizcaína, de la cual tenemos numerosos datos, más que testimonios que hayan llegado hasta nuestros días, se asienta a partir del siglo XVI sobre todo en Bilbao donde va a existir un verdadero gremio de talleres aunque se localicen también algunos oficiales en la zona de la costa (Bermeo o Lequeitio) y el interior (Valmaseda)⁸²⁴. Los estudios sobre su desarrollo en el Señorío son, por desgracia, casi inexistentes y se reducen al catálogo que Barrio Loza y Valverde Peña realizaron sobre la exposición de 1986 sobre la platería en Vizcaya; el resto son, sobre todo, citas sobre determinadas obras, muy señeras, en catálogos de exposiciones⁸²⁵.

El desarrollo de la orfebrería religiosa se relaciona con el culto eucarístico y la liturgia de la misa, hechos que acontecían de forma cotidiana en las iglesias⁸²⁶. También la creación de los monumentos contribuyó a la creación de piezas de plata ya que en las principales iglesias de las villas (y en todas las iglesias parroquiales en general) era común exhibir las mejores piezas de plata que se poseían⁸²⁷. Pero la verdadera eclosión de este tipo de alhajas se dio a partir del triunfo del Corpus, de la necesidad de poseer unos objetos precisos para el recorrido procesional. Dentro de este tipo de piezas la que sobresale por derecho propio es la custodia del Santísimo a la que le acompañarían otros elementos como carros, palios, cruces, etc. Será precisamente el predominio de la

⁸²⁴ BARRIO LOZA, J. A.; VALVERDE PEÑA, J. R., *Platería antigua en Vizcaya: Museo de Bellas Artes de Bilbao=Arte Ederren Bilboko Museoa, mayo-junio 1986*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1986, p. 33.

⁸²⁵ ESTERAS MARTÍN, C., *Orfebrería Hispanoamericana siglos XVI-XIX: obras civiles y religiosas en templos, museos y colecciones españolas: Madrid, diciembre, 1986*, Madrid, Museo de América, 1986; *El ARTE de la Platería Mexicana: 500 años: Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, noviembre 1989- febrero 1990*, México, Fundación Cultural Televisa, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1989; CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Cinco siglos de platería sevillana: Real Monasterio de San Clemente, Sevilla, 7 de abril- 30 de mayo de 1992*, [Madrid], Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, 1992; VALVERDE PEÑA, J. R., *San Bizente Elizako Eguzki-Santua=Custodia de la Iglesia de San Vicente, Sopuerta, Museo de Las Encartaciones, 1996*, Erakusgaia Aztergai=La pieza; *The COLONIAL Andes: tapestries and silverwork. : 1530-1830: Metropolitan Museum of Art, New York, september 29-december 12*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2004.

⁸²⁶ Sobre las piezas exclusivamente de orfebrería existen algunas indicaciones en las constituciones sinodales de Calahorra de 1698 como que la cruz del altar mayor siempre había de ser de plata (constitución XXII, título XX) y que toda parroquia debía tener también dos custodias de plata (constitución VI, título XIX). *CONSTITUCIONES synodales antiguas...*, op. cit, pp. 561 y 588.

⁸²⁷ Se llegaba al extremo de pedir piezas de otras iglesias o de reclamar la que se dejaba en depósito a otras parroquias como sucedió en Durango en 1616 cuando se pago a una santera y su compañera por “traer y llevar la plata de Elorrio para el Santo Monumento”. A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa María de Uribarri, 29, 1616/1617, p. 65.

festividad del Corpus frente al resto de las celebraciones bilbaínas lo que haga que la platería de esta villa se empiece a desarrollar de forma clara:

“En Bilbao las fiestas del Corpus debían celebrarse con cierta solemnidad desde comienzos del siglo XVI, al menos, pues en esas fechas se documentan ya funciones teatrales (autos sacramentales) en honor de la Hostia; pero el espaldarazo lo reciben en 1577, cuando el ayuntamiento aprueba por ordenanza un voto eucarístico, porque *la fiesta e solemnidad del Santísimo Sacramento es la mayor que la Santa Iglesia celebra y con razon por ser como es la memoria de todas las maravillas que Dios hizo por el hombre*.

Desde entonces, la fiesta del Corpus y su octava quedaron constituidas como las *fiestas* de Bilbao y en tal consideración las tuvo el Concejo durante dos o tres siglos, poniendo todo su empeño en la solemnidad de los actos religiosos y profanos”⁸²⁸.

En realidad los artífices bilbaínos son los mejor conocidos de todo el periodo y los únicos entre los que se encuentra una cierta calidad, sobre todo en el XVIII como lo demuestra el excelente viril que se realizó para la custodia de Santiago de Bilbao por Mariano de Garín en 1774 y del que más tarde hablaremos.

En el panorama de la platería vizcaína hemos de comprender que el siglo XVII es un momento de gran declive en el cuadrante noreste peninsular, lo que propicia una mengua de entrada de artífices y de mercancías europeas, situación que no variará hasta la década de 1740 cuando, al amparo de un aumento del comercio, aumente el consumo de la plata que se empleará en la creación de nuevas piezas de orfebrería⁸²⁹.

En cuanto a las formas que encontramos en las custodias, cruces, cálices, etc., de estos siglos, iremos de unos tímidos tallos, que van cobrando relieve en el periodo clasicista, y de unos primeros nudos lisos, a encontrarnos formas cada vez más complicadas, nudos más bulbosos, con hojarasca y asas caprichosas, y una rica decoración de esmaltes y piedras preciosas.

En estos siglos será normal recurrir a talleres foráneos para crear las piezas de mayor calidad como lo demuestra en el XVII la importación de piezas desde Andalucía, por ejemplo la custodia sevillana de Santiago de 1620, o Castilla, sobre todo de Burgos y Valladolid de donde ya comentamos había llegado la custodia mayor de la catedral vieja de Vitoria. En el XVIII la procedencia será aún más lejana continuando una

⁸²⁸ BARRIO LOZA, J. A.; VALVERDE PEÑA, J. R., *Platería antigua en Vizcaya...*, op. cit., p. 25.

⁸²⁹ BARRIO LOZA, J. A., “La platería barroca (hoja informativa)”, [Parte del ciclo de conferencias *EL ARTE DE LA PLATA EN BIZKAIA*: Museo Diocesano de Arte Sacro de Bizkaia, Bilbao, 22-26 de marzo de 2004].

tendencia que ya había comenzado en el XVII: la importación de piezas americanas, sobre todo de México, debido a los legados de indianos⁸³⁰.

Durante el periodo clasicista las piezas serán simples, de líneas limpias, objetos funcionales sin apenas decoración que responden al principio de durabilidad antes que al de belleza. Estas creaciones surgen de un periodo de crisis económica y de perdurabilidad de los principios renacentistas, sobre todo romanistas y manieristas⁸³¹, que se plasma en piezas austeras y en la reparación de las ya existentes de siglos anteriores.

Comenzaremos nuestro estudio por las **custodias procesionales** que son las piezas de orfebrería más sobresalientes dentro de las que componían el ajuar festivo. Estas custodias eran todas piezas de plata, casi siempre sobredoradas, dato que, en muchas ocasiones, es el único que poseemos sobre la obra en si pues, en la mentalidad de los poderes locales de la época, es lo único que dotaba de valor a la pieza: sobredorada es la custodia que se cita en el inventario de Santa María de la Atalaya en Bermeo en 1663⁸³² y de plata sobredorada también es la que aparece en el inventario de Santa María de Uribarri de Durango, en 1654⁸³³. De esta última sabemos que se asentaba también sobre unas andas de plata, afianzándola en ellas gracias a unos hierros que se aseguraban con tornillos⁸³⁴. Por el uso continuo en las procesiones debió de ir perdiendo el color solar ya que en 1676 se encargó al platero de Bilbao Marcos de Garagandia que la dorase de nuevo⁸³⁵. La mayor parte de las citas que poseemos se dan a partir de la segunda mitad del XVII, con lo que un número muy crecido de estas obras se corresponderá al periodo del barroco pleno siendo menor el número de piezas clasicistas.

Una de las mejores piezas indianas que se conservan de este primer periodo es la custodia mayor de Portugalete [fig. 66] que, participando de la costumbre que llegará a su verdadera explosión en el siglo XVIII⁸³⁶, es una pieza importada que se cree fue

⁸³⁰ BARRIO LOZA, J. A.; VALVERDE PEÑA, J. R.: *Platería antigua en Vizcaya...*, op. cit., pp. 33-36.

⁸³¹ *Ibíd.*, p. 34.

⁸³² Inventario de santa María. A.H.M.B. Libro de fábrica de las iglesias parroquiales unidas, nº. 913, 29-XII-1663?, p. 513.

⁸³³ A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa María de Uribarri, 32, 14-II-1654, p. 59.

⁸³⁴ *Ibíd.*, 1670/1671, p. 181v.

⁸³⁵ A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa María de Uribarri, 32, 1676, p. 222.

⁸³⁶ “No es, como en el siglo XVIII, un fenómeno que preste carácter al conjunto de la plata del siglo conservada en Vizcaya, pero si un componente importante, porque sus piezas suelen ser destacadas,

ejecutada en Lima en 1641⁸³⁷. Esta pieza fue realizada gracias a la donación del “capitán general de los galeones de la plata” Martín de Vallecilla⁸³⁸ a quien no hay que confundir con su padre, el almirante Martín de Vallecilla, que luchó durante largo tiempo en Las Antillas y murió en 1636 en Veracruz⁸³⁹.

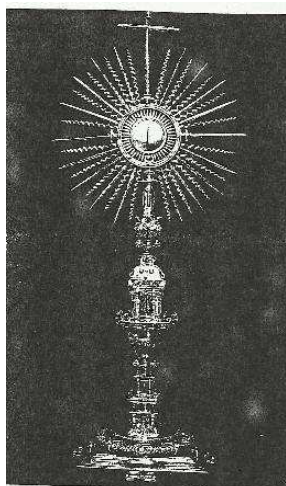


Fig. 66. Custodia (1641). Iglesia de Santa María, Portugalete.

La custodia tiene una altura de un metro veinticinco centímetros y es de plata sobredorada, decorada con filigranas en el astil que es la parte mejor trabajada de la pieza (sobre la peana, se alza una pequeña estructura piramidal que da lugar en su parte central a un pequeño templete, con frontón curvo partido, que da paso a un bulbo de hojas abiertas que sostiene el remate en forma de sol) y con una cabecera de tipo solar, con rayos, que está culminada por una cruz. Esta era la custodia del Corpus Christi y tenía unas andas propias unas “ondas’ doradas con sus pilares y arcos en que se lleva el Santísimo en procesion el dia de Corpus”⁸⁴⁰ que pertenecían al ostensorio anterior, posible pieza renacentista de la cual no sabemos nada excepto que tuvo que tener también un tamaño considerable que hacía necesarias las andas.

En cuanto a la visión que proporcionaba la custodia portugaluja, esta resultaba a todas luces severa pues carecía de joyas, esmaltes y cualquier otro adorno que rompiese la uniformidad brillante de la plata. Su decoración también es escasa, limitándose a las ya comentadas filigranas del astil. Cuando se sacaba en procesión la imagen debía ser bastante impresionante por su tamaño pero con poco colorido por su austeridad. En cuanto a su tipología (rayos lisos sin remate de estrellas, inicio de astil que desemboca en jarroncito, el nudo, pedestal troncóncico, etc.) parece remitirse a modelos que ya se

selectivas”. BARRIO LOZA, J. A.; VALVERDE PEÑA, J. R.: *Platería antigua en Vizcaya...*, op. cit., p. 34.

⁸³⁷ BARRIO LOZA, J. A., *Santa María de Portugalete*, op. cit., p. 17.

⁸³⁸ *Ibíd.*

⁸³⁹ CIRIQUIAIN-GAIZTARRO, M., op. cit., pp. 215-216.

⁸⁴⁰ A.H.M.P. Inventario de bienes de la iglesia de Santa María, c. 107 n. 9, 1637, p. 27v.

propagaban en Sevilla durante el primer tercio del siglo XVII (podemos verla al compararla con la pieza llegada a la parroquia de Santa María de la Asunción en Marquina en 1619) y que Cruz Valdovinos identifica con los modelos que se difundieron por el Perú virreinal de donde procede la custodia portugaluja⁸⁴¹.

Algo muy distinto sucedió con la custodia mayor de la Asunción de Lequeitio [fig. 67], composición de 1654-55 “con esmaltes azules y mucha pedrería de rubí por ambas partes”⁸⁴². Es una obra grande, de casi un metro de altura, de considerable envergadura ya que las fuentes la califican repetidamente de “mucho peso”, siendo traída desde Motrico. El inventario de 1690 realizado en La Asunción la citaba ya como una custodia sobredorada con un peso de 1951 onzas y media, peso bastante notable ya que una onza equivaldría a 28,7 gramos, es decir, casi cincuenta y seis kilos (más o menos pues hay que darse cuenta que en España nunca hubo un sistema de medidas unificado hasta el siglo XX). Esta obra, bien descrita por Raquel Cilla López en su estudio sobre la obra de Francisco Arenas en territorio vizcaíno⁸⁴³, es, como la pieza de Portugalete, una custodia de astil, clasicista, de tipo solar (con rayos rectos, rematados en estrellitas con piedecitas rojas, alternándose con rayos llameantes), como lo demostraba la cita que la encuentra decorada “por ambas partes”. Es, sin embargo, una custodia mucho más rica y vistosa que la portugaluja, aunque solo sea por el adorno de esmaltes y piedras preciosas. Esta es sin duda la custodia que Yturiza y su compañero citan un siglo después en la redacción de su libro y que califica como “de buen pesso y labrada con mucho arte”⁸⁴⁴.

Su pie es redondo, dividido en tres alturas, una inferior a modo de borde recto liso, la segunda abocelada, con parejas de esmaltes ovales engastados de color azul, verde y ocre y una decoración en ces y, rematando el pie una moldura en recto que asienta el astil. El astil es de perfil balaustral, con sucesión de piezas semiesféricas y cilíndricas, decoradas por nuevas ces buriladas, tornapuntas soldadas y botones de esmaltes. Y sobre el astil surge el expositor solar, asentado sobre un gran esmalte, con rayos rectos, rematados en estrellitas con piedecitas rojas, alternándose con rayos llameantes.

⁸⁴¹ CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Cinco siglos de platería...*, op. cit., pp.96-98.

⁸⁴² A.H.E.V. Lequeitio, libros de fábrica de la Asunción, 1627-1678, A-276/ A-277, 1658, p. 158.

⁸⁴³ CILLA LÓPEZ, R., “El platero guipuzcoano Francisco Arenas en Vizcaya”, en RIVAS CARMONA, J. F. [coord.], *Estudios de platería: San Eloy 2010*, Murcia, Universidad, Servicio de Publicaciones, 2010 pp. 187-189.

⁸⁴⁴ YTURRIZA, J. R., *Descripción de la N. Villa de Lequeitio...*, op. cit., p. 23v.



Fig. 67. ARENAS, F.: Custodia (1654-1655). Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora, Lequeitio.

Su presencia en Lequeitio debe entenderse también como una consecuencia lógica de las relaciones artísticas que la villa pesquera tenía con la cercana población guipuzcoana como lo demostraba el caso del escultor de Motrico que fue contratado en 1642 para que reparara los brazos de la figura del Santo Cristo que se hallaba en el Descendimiento⁸⁴⁵ y que ha sido citado con ocasión del análisis de los pasos. De hecho, su artífice, Francisco Arenas, era vecino de Motrico y realiza aquí una de sus mejores obras. Como dice Cilla López, la pieza es equilibrada, elegante y muy rica, tanto por las gemas como por los esmaltes.

El hecho de que la custodia esté cubierta por los colores azul y rojo nos remite directamente al hecho pasional y el ámbito celestial y dota de mayor vistosidad a una pieza que era la referencia clave del Corpus demostrándonos hasta que punto las autoridades lequeitiarras eran más proclives al gasto y al gusto por los colores que los depauperados poderes públicos portugalujos que con la austera custodia peruana resolvieron las fiestas de estos siglos. A este respecto baste decir que en Lequeitio se halla una de las pocas citas que nos hablan de cómo se doraron en el siglo XVIII las puertas de la iglesia parroquial que se hicieron nuevas en el año 1776⁸⁴⁶ lo que de nuevo nos da la impresión de que los municipales de Lequeitio siempre procuraron cubrir a su iglesia de color ya fuese este dorado o de cualquier otro signo.

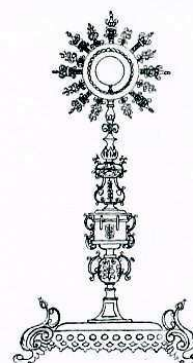
⁸⁴⁵ A.H.E.V. Lequeitio, libros de fábrica de la Asunción, A-276, 1642, p. 83v.

⁸⁴⁶ *Ibíd.*, A-277, 1776, p. 423.

Como podemos ver, estos ostensorios o custodias suelen responder al tipo de pie con remate solar, aunque hay excepciones como la espectacular pieza mexicana recibida en Santa María de Busturia, pieza de carácter arquitectónico que recuerda las enseñanzas impartidas por Arfe en el siglo XVI⁸⁴⁷. Sin embargo, las formas solares son las que dominan todo el panorama creativo de la época. De forma solar son la desaparecida de la Purísima de Elorrio, grande, de plata sobredorada y culminada por una cruz⁸⁴⁸, al igual que la vecina de San Agustín de Echevarría [fig. 68], todavía conservada, con un hermoso nudo en jarrón sobre el cual se levanta un templete que hemos visto en otras de estas piezas clasicistas⁸⁴⁹, pero estas piezas parecen sobrias en comparación con la de San Antón de Bilbao, enviada, como la custodia portuguesa, desde Perú, en 1690⁸⁵⁰. Esta última, obra que merece un comentario más prolijo, compartía con la custodia lequeitiarra una hermosa decoración de esmaltes que nos habla tanto de la riqueza de aquellos que podían sufragarla como de la de aquellos que la recibían, no solo los clérigos de la parroquia sino los grandes comerciantes y propietarios bilbaínos que tenían en San Antón su sede religiosa.



Fig. 68 y 69. Custodia, iglesia de San Agustín de Echevarría, Elorrio (siglo XVII). Custodia, iglesia de San Juan de Molinar, Gordejuela (último cuarto siglo XVII).



La autoría de esta pieza se ha concedido a Luis de Lezama, artífice afincado en Cuzco, autor que también es responsable de la custodia llegada a la iglesia de San Juan de Molinar de Gordejuela [fig. 69] en el último cuarto del siglo XVII⁸⁵¹. Esto hace que

⁸⁴⁷ ESTERAS MARTÍN, C., op. cit., p. 36-37.

⁸⁴⁸ La primera cita es de 1615. Ciento ochenta años más tarde se sigue describiendo la custodia como grande y de plata sobredorada aunque no podemos saber si se refieren a la misma pieza. A.F.B. Elorrio, inventarios de la iglesia de la Purísima Concepción, 1615, C.606 L.7743; 4-V-1773, C.611 L.7808; 1795, C. 9 L.115.

⁸⁴⁹ VALVERDE PEÑA, J. R., *San Bizente Elizako.....*, op. cit., p. 12.

⁸⁵⁰ La única referencia que tenemos de la aparición de esta custodia en San Antón es una escueta nota sobre su composición en 1694 tras haber llegado desde Las Indias. A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de cuentas de San Antón, 161/001, 1651-1827, 1694. Más información en BARRIO LOZA, J. A.; VALVERDE PEÑA, J. R., *Platería antigua en Vizcaya.....*, op. cit, p. 34; ESTERAS MARTÍN, C., op. cit., p. 47-48.

⁸⁵¹ ESTERAS MARTÍN, C., op. cit., pp. 44-46.

ambas piezas tengan muchas similitudes: en la peana tienen cuatro asas cariátides caladas y en la diagonal de los ángulos composiciones elípticas florales con esmaltes semiopacos en azul, blanco, verde y ocre. El gollete también tiene esmaltes en los frentes. El astil está adornado con placas de labores esmaltadas, esmaltes que vuelven a surgir en el cerco del viril y en los rayos que le circundan.

Lo que diferencia sobre todo a ambas piezas, dejando aparte la evidente en el diseño del viril, es la ruina casi total de los esmaltes en la obra bilbaína frente a la conservación espléndida de la custodia de Las Encartaciones: sobre toda la gama de colores destacan el azul oscuro y el verde que hacen resaltar de forma adecuada el matiz sobredorado de la pieza. De forma curiosa, podemos señalar que el verde era el color preferido por los habitantes de Las Encartaciones⁸⁵², aunque el empleo de los mismos colores en las dos piezas nos está hablando de la difusión de ciertos colores en las custodias sudamericanas que responden a criterios tanto de riqueza visual como de respeto religioso con la paleta de azules tanto celestes como de otro matiz, el amarillo dorado relacionado, como el mismo oro, con la simbología Cristo=Sol que deriva de los primeros tiempos del cristianismo o el blanco símbolo de la pureza.

Como vemos la riqueza de esta pieza es impresionante y contrasta fuertemente con las que hemos visto hasta este momento. Tal riqueza tiene su origen en la donación de Juan de la Sobera y Zebericha, que fue bautizado en la parroquia de San Antón, quien, en un documento fechado el 24 de julio de 1690, describía la pieza con un peso de “treinta y un marcos, y una onça y media, de plata dorada de realce y esmaltado, obra prima”⁸⁵³. La pieza, al parecer, debió llegar en 1691 y el cabildo bilbaíno se apresuró a agradecer su recepción al donante pues una obra tan espléndida, dorada y llena de color, no solo era una creación bella sino que hablaba perfectamente de la riqueza de aquellos que la exhibían al mismo tiempo que prestigiaba al que la había hecho llegar hasta el tesoro de la iglesia.

Aunque piezas como la lequeitiarra o la de San Antón se nos muestren más profusamente decoradas de color que otras del periodo clasicista, la custodia más destacada de este siglo tuvo que ser, sin duda, la gran custodia de Santiago de Bilbao,

⁸⁵² Así se demuestra en el estudio de los ajuares que aparecen en testamentos del valle de Carranza, en Vizcaya, recogidos por Arantza Saratxaga que nos facilitó este dato. SARATXAGA, A., *Carranza: estudio histórico-artístico*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1997.

⁸⁵³ ESTERAS MARTÍN, C., op. cit., pp. 47.

pieza a la que hay que tratar con cuidado en su estudio debido a los avatares que ha sufrido a lo largo del tiempo.

La dificultad surge porque la pieza ha sido emplazada durante muchos años en un momento histórico determinado al cual, por el estudio de su composición, se ha visto que no podía pertenecer. Dejando para más adelante el análisis del expositor del XVIII, comenzaremos señalando que el astil de esta obra tiene un gran trabajo artístico destacando la gran “minuciosidad en repujado, fundido y cincelado”⁸⁵⁴: hay figuras de frutas, figuras de santos, querubines, veneras, jarrones clasicistas, motivos decorativos de ces y vegetales, etc. El nudo del astil es arquitectónico como veíamos también en Portugalete y, como allí, de planta cuadrada, sin embargo en la obra bilbaína aparecen ya elementos plenamente barrocos como son las columnas salomónicas que nos hablan de una cronología mucho más avanzada para la obra bilbaína.

El expositor solar de Santiago, como ocurre en Portugalete, es mucho más sencillo que los elementos del soporte, peana y astil siendo también un viril circular al cual rodean radios rectos que culminan en cruces, estando rematado, como en la obra portugaluja, por una cruz latina, formas que se extendieron entre los expositores del último tercio del siglo (aunque hay ejemplos más antiguos) y que llegó también a la zona colonial por las mismas fechas⁸⁵⁵. Por poner un ejemplo cercano de este tipo de remate solar destacaremos la custodia procedente de la iglesia del Sagrado Corazón de Jesús de Artea-Castillo Elejabeitia, fechada también en la segunda mitad del XVII, de tamaño ciertamente mucho menor que la pieza bilbaína, y que se encuentra actualmente en la exposición permanente del Museo Diocesano de Arte Sacro de Bizkaia. En la obra bilbaína, además, hay un adorno de piedras blancas en la base del viril, tanto en el anverso como en el reverso, que, sin embargo, no aumentan la sensación de riqueza del conjunto tal y como ahora se expone. Este hecho se debe a que, en su origen, estas piedras ovaladas eran un gran topacio único, en concreto “un topacio cresido como del tamaño de un huebo”⁸⁵⁶ que se perdió con el paso de los siglos, una piedra “que no tiene precio por su gran calidad” y que debía resaltar de forma fundamental cada vez que la custodia era exhibida por las calles.

⁸⁵⁴ BARRIO LOZA, J. A.; VALVERDE PEÑA, J. R., *Platería antigua en Vizcaya...*, op. cit., p. 66-67. Los datos artísticos sobre esta custodia están extraídos sobre todo de este trabajo.

⁸⁵⁵ ESTERAS MARTÍN, C., op. cit., p. 39.

⁸⁵⁶ A.F.B. Bilbao, libro inventario de Santiago, 143/001, 1716, p. 108v.

El problema fundamental de esta pieza es que hasta hace muy poco pesó demasiado sobre ella el dictamen de J.E. Labayru que hace más de un siglo⁸⁵⁷ la indentificó con la custodia donada en 1620 por Adriano de Legaso.

Esta primera custodia de la época barroca llegó a Santiago como un legado de Adriano de Legasso (Barrio Loza y Labayru lo citan como Andrés de Legaso aunque en la documentación municipal aparece de la forma antes indicada)⁸⁵⁸ que en 1620 la envió desde Sevilla. El empleo de semejante custodia planteó problemas desde un principio pues Legaso había hecho adornar la pieza con su escudo en las cuatro caras y, además, le había añadido un letrero por ese motivo. Debido a esta causa los regidores de aquel año se negaron a que la nueva custodia saliese en la procesión del Corpus instando a los beneficiados del cabildo a que sacasen la custodia vieja ya citada en 1611⁸⁵⁹, con el escudo de armas de Bilbao, que era la que había sido pagada a costa de los propios y rentas de la villa. Como resultado el ayuntamiento planteó un pleito ante el obispo de Calahorra-La Calzada pidiendo que se retiren los escudos y letrero, siendo sustituidos por insignias del Santísimo Sacramento y de Santiago⁸⁶⁰. El asunto fue tratado con gran importancia por los regidores ya que consideraban que

“en esta causa se envuelven muchas cosas que estan alegadas tocantes al derecho principal que esta dicha villa tiene en sus iglesias y ansi conbiene mirar por la causa con mucho cuidado”⁸⁶¹.

Como vemos surgía de nuevo una cuestión de primacia jerárquica sobre los nobles que pretendían arrebatar sus privilegios al poder municipal en unos espacios religiosos y civiles que pertenecían a los munícipes por derecho. Pese a lo pretendido por el noble bilbaíno, podemos afirmar que el pleito se resolvió a plena satisfacción del ayuntamiento: el obispo decidió que la Villa tenía todos los derechos respecto a la custodia que debía ser empleada con lo cual los regidores dispusieron

“Por tanto que ordenan y decretan que por ser la dicha custodia nueva de tan buena echura y parecer el dicho cavildo prior y beneficiados ussen della en los días del corpus en sus procesiones otabario y en lo demas y ansi mismo de la antigua como y quando sintieren ser mas a proposito con que de la dicha custodia nueva se aya de quitar y quite el letrero que tiene de suerte que no queden letra ni cossa dellas en manera alguna y en quanto a los escudillos de

⁸⁵⁷ LABAYRU, J. E., “La custodia de Santiago de Bilbao”, *Beti bat*, Bilbao, 16-VI-1881, y E. E., T. XVI. San Sebastián, 1887.

⁸⁵⁸ BARRIO LOZA, J. A.; VALVERDE PEÑA, J. R., *Platería antigua en Vizcaya...*, op. cit., p. 66.

⁸⁵⁹ A.F.B. Bilbao, sección antigua, 239/001/005, 29-V-1611.

⁸⁶⁰ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 044, 3-VI-1620, p. 52 v.; 12-VI-1620.

⁸⁶¹ *Ibíd.*, 045, 29-I-1621.

armas de diferentes familias que ay en ella se queden como estan ansi por ser de diversos linajes y no los poder tener ninguno por suyos y particulares”⁸⁶².

El letrero se quitó con toda rapidez (para el cinco de junio de ese año ya había desaparecido)⁸⁶³ pero no sabemos, pues no aparece en la documentación, si finalmente fueron también arrancados los escudos. Sin duda, los munícipes tuvieron siempre dudas respecto a una decoración tan problemática aunque no hay dato que nos haga pensar que esos escudos fueron quitados. Este es un hecho fundamental que lleva a dudar que el ostensorio actual sea la pieza de 1620 y que nos induce a pensar que, en el momento en que la situación económica fue más propicia, las autoridades municipales intentaron sustituirla por una pieza de igual o superior calidad que pudiese prestigiar de una forma clara al poder municipal dejando a un lado cualquier influencia de la nobleza bilbaína.

Respecto a cuando apareció la custodia actual [fig. 71], J.M. Cruz Valdovinos, que sigue identificándola como de origen sevillano, la sitúa hacia 1680 y propone, como ya se ha dicho, la autoría de Juan Laureano de Pina, platero andaluz y uno de los mejores artífices de ese momento en la corona española, después de comparar la pieza bilbaína con la de San Miguel de Jerez, obra más pequeña que realizó este artista en 1674, poco antes de trasladarse a Sevilla⁸⁶⁴.

Sin pretender rebatir el estudio realizado por Cruz Valdovinos, tenemos que diferir al menos de la fecha en que esta pieza pudo llegar a Santiago aunque, tal vez, efectivamente llegará a territorio vizcaíno en el momento indicado por este investigador. La razón de que retrasemos la llegada de esta pieza a Santiago surge al leer el libro inventario de Santiago que cubre los años comprendidos entre 1674 y 1717: en el inventario levantado el año 1700 se nos informa que se ha comprado una custodia grande dorada a la iglesia de San Pedro de Abanto⁸⁶⁵ y en el realizado en 1713 se afirma que esa pieza es la que ahora sirve para las procesiones del Corpus⁸⁶⁶. Teniendo en cuenta que la función de la custodia mayor era salir en andas en la procesión del Corpus, tenemos que concluir a la fuerza que la pieza comprada en Abanto es la custodia que la actual catedral de Santiago posee. De hecho, en el libro de actas municipales del año 1692 se nos informa de cómo aquel año se compró esta custodia de plata sobredorada a la parroquia de San Pedro de Abanto, “en el valle de Somorrostro”,

⁸⁶² A.F.B. Bilbao, libros de actas, 045, 4-VI-1621, p. 52.

⁸⁶³ *Ibid.*, 5-VI-1621.

⁸⁶⁴ CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Cinco siglos de platería...*, op. cit., 1992, p. 240.

⁸⁶⁵ El texto confunde Abanto con Abando, quizás por desconocimiento del escribano y similitud entre las dos poblaciones. A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro inventario de Santiago, 143/ 001, 1700, p. 83.

⁸⁶⁶ A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro inventario de Santiago, 143/ 001, 1713, p. 97v.

para Santiago gracias a la intercesión del platero bilbaíno Celedón de Usparicha⁸⁶⁷. Cómo pudo llegar una pieza tan hermosa y bien labrada a la pequeña parroquia de Las Encartaciones es hoy por hoy un misterio que posteriores investigaciones habrán de dilucidar aunque su compra si parece justificada por parte de los próceres bilbaínos debido a su calidad. Que esta es la custodia actual de Santiago parece justificado puesto que, a excepción de la custodia de los Legaso, no se cita ninguna otra en todas las actas municipales de estos siglos lo cual habla de la importancia de la pieza. Por último, el costo de la nueva custodia se nos revela en el libro de fábrica de los años 1656 a 1736, donde se dice que la pieza se compró por 486.404 maravedíes, es decir, 14.306 reales de vellón de Carlos II, una cifra que habla verdaderamente del valor que se le reconocía en el ayuntamiento a la nueva custodia⁸⁶⁸.



Fig. 70 y 71. Viril y custodia de la catedral de Santiago, Bilbao (1771-1774; h.1680). Museo Diocesano de arte sacro de Bizkaia, Bilbao.



Si los datos de que disponemos sobre las custodias de las villas durante el siglo XVII en relación a la fiesta no son demasiado abundantes los que tenemos en el XVIII, frente al evidente aumento de la creación de las obras de platería, son verdaderamente escasos. Exceptuando el tantas veces citado viril deciochesco de Santiago [fig. 70], que está muy bien documentado, el resto de las custodias que se recibieron en las villas del Señorío nos son casi desconocidas y cuando conocemos su existencia tenemos que conformarnos casi con ese único dato. Frente al ajuar espectacular que empiezan a acumular poblaciones de Las Encartaciones como en Zalla, Güeñes, con la custodia de

⁸⁶⁷ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 116, 19-XII-1692.

⁸⁶⁸ A.H.E.V. Bilbao, libros de fábrica de la catedral de Santiago, 1656-1736, A-294/295, 1690-1700.

San Vicente de Sodupe fechada en 1756, de procedencia mexicana, o las casi idénticas custodias de San Pedro de Galdames y San Esteban de Irazagorria en Gordejuela, ambas también de origen mexicano⁸⁶⁹ todo debido a las aportaciones de indios, lo que encontramos en las villas es poco, también de procedencia indiana, y se centra en otro tipo de piezas como copas, fuentes, crismeras...

Una de las pocas custodias villanas que tenemos documentadas en el XVIII, siendo de probable origen mejicano, es la donada en 1751 a la iglesia de Santa María de Uríbarri en Durango por el fraile franciscano Juan Antonio de Abásolo y Zuaza, religioso que tenía numerosos cargos en Las Indias. La custodia es descrita de forma bastante prolija, hecho muy raro en la documentación municipal vizcaína, lo que habla de su calidad y de la importancia del donante:

“...custodia de peso de quarentta marcos y algunas onzas de bara y sesma de altto con una ymagen de nuestra señora de Uribarri, quattro angeles al pie, guarnecida alrededor de el viril con doze piedras finas por mittad blancas y berdes, ttoda sobredorada a fuego y trabajada con gran primor...”⁸⁷⁰.

Pese a que en la documentación de ese año se la emplaza, sin detallar, en las diversas “funciones” de la iglesia duranguesa en el año 1752 se nos proporciona un dato que nos asegura que esta sería la nueva custodia del Corpus ya que, en esas fechas, se pagó por un tornillo de plata y plancha de hierro nuevos para fijar la custodia nueva, enviada por el Padre Abasolo, en sus andas⁸⁷¹.

Llegados a este punto, el único elemento de importancia entre las custodias procesionales que nos queda por analizar es el viril o expositor de Santiago de 1774. Sobre esta pieza existe una amplia documentación ya que la tasación de la obra dio lugar a un largo pleito sobre la misma, siendo propiciada su creación por la donación que hizo Inés de Goicoechea y Palacio a la iglesia de Santiago en 1756⁸⁷².

En cuanto a su descripción es, en resumidas cuentas, la correspondiente a una pieza de tipo solar, como todas las vistas hasta ahora en Vizcaya, en la que los rayos ondulados y rectos del XVII han sido sutituidos por una especie de fulgores radiados que cubren de forma estrellada el viril redondo central (ese tipo de rayos en forma de halo es característico del XVIII como lo vemos, de forma menos elaborada, en otras

⁸⁶⁹ BARRIO LOZA, J. A.; VALVERDE PEÑA, J. R., *Platería antigua en Vizcaya...*, op. cit., p. 35; VALVERDE PEÑA, J. R., *San Bizente Elizako...*, op. cit.; ESTERAS MARTÍN, C., op. cit., pp. 61 y ss.

⁸⁷⁰ A.H.M.D. Libros de actas, 12, 24-XI-1751, p. 178.

⁸⁷¹ A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa María de Uribarri, 27, 1752.

⁸⁷² BARRIO LOZA, J. A.; VALVERDE PEÑA, J. R., *Platería antigua en Vizcaya...*, op. cit., p. 67. También en BARRIO LOZA, J. A., “El brillo de la plata”, op. cit., p. 163.

piezas emplazadas en el Señorío como la custodia de Irazagorria en Gordejuela o la de San Vicente de Sodupe en Güeñes). Toda la decoración nace de los dos vástagos que surgen del jarrón con que la pieza se une al astil, envolviendo toda la pieza del viril. En esa orla que simula los rayos solares nos encontramos con nubes, cabezas de ángeles, frutas, vides, espigas, etc., decoración que está envuelta por una gran profusión de piedras preciosas.

Es en esta decoración de joyas donde radica el mayor interés para nuestro trabajo ya que, por una parte, revela el tipo de joyas que la rica nobleza bilbaína poseía en el XVIII (aunque ya hemos dicho que, en principio, el estudio de los objetos personales que los espectadores de la fiesta llevaban no nos interesa) y, mucho más importante, el tipo de orfebrería que se consideraba podía impactar visualmente y comunicaba al espectador la impresión de riqueza que los patronos de la iglesia de Santiago querían transmitir. Para dejar claro esa sensación de riqueza y dominio los poderes municipales se valieron de las joyas donadas por la misma Inés de Goicoechea de las que damos un breve resumen: un pecho de diamantes en plata guarnecida con 237 piedras, una cruz de diamantes en plata con 34 piedras, un collar y pulseras de diamantes en plata con 258 piedras rosas, pendientes de diamantes en plata junto con diez piezas más con diamantes que sumarían otras 763 piedras de diamantes, etc. En 1771 se consideraba que las piedras entregadas al artífice de la obra, Mariano de Garín, debían estar entre 2300 y 2400 habiendo también entre ellas rubíes, esmeraldas y topacios⁸⁷³. Lamentablemente, de todas estas piedras preciosas solo un número moderado ha llegado hasta nosotros: en 1856 ya se habían perdido cerca de cincuenta y desde entonces se ha ido añadiendo diversas piezas para reemplazar a las originales del XVIII⁸⁷⁴. Pese a todo, su riqueza y belleza aún resultan evidentes y demuestran hasta que punto el gusto artístico de los próceres bilbaínos no podía desligarse, en cuanto a piezas religiosas se refiere, de la tradición barroca pese a incorporar las formas más suaves y ligeras de su epígono, el rococó. El regimiento bilbaíno aún aspiraba a convencer a sus vecinos a través de la exhibición de la maravilla y el lujo propios de la mentalidad barroca y el viril de Santiago, a pesar de tener solo una de sus caras enriquecidas, era un magnífico medio para conseguir tal fin.

⁸⁷³ A.F.B. Bilbao, sección antigua, 0446/001/041, 9-X-1771.

⁸⁷⁴ BARRIO LOZA, J. A.; VALVERDE PEÑA, J. R., *Platería antigua en Vizcaya...*, op. cit., p. 66 y BARRIO LOZA, J. A., “El brillo de la plata”, op. cit., p. 163.

Lo que hemos visto en relación a las custodias es extrapolable a todo género de orfebrería religiosa. Si nos centramos en el hecho procesional nos encontraremos con las grandes **cruces procesionales**. Estas cruces, en lo que a los ayuntamientos de las villas se refiere, simbolizaban el poder tanto de la iglesia local como del poder civil que la sustentaba. Es por este motivo que los papeles municipales recogen con cuidado la aparición de estas piezas. De tal forma, se recogió el pleito habido con la nieta de Martín Jiménez de Bertendona en 1670 debido al uso indebido de una cruz procesional de plata de Santiago, la cruz Bertendona. La cruz fue encargada por el hijo de Martín Jiménez de Bertendona gracias al legado que dejó su padre para tal fin, y se la define en la documentación del pleito como cubierta de “relieves y pilastras”⁸⁷⁵.

Las disposiciones de Bertendona estipulaban que la cruz por él patrocinada debía ser sacada en la procesión del Corpus, empleándose también en su octava. De igual forma, la cruz de los Bertendona debía ser colocada en una peana frente al monumento por el Jueves Santo, sacándose los dos días de La Cruz y poniéndose en la capilla de la familia por los funerales del mayorazgo. El uso en el funeral de un familiar de los Bertendona que no pertenecía al mayorazgo hizo que el ayuntamiento pleiteara por su custodia aunque la nieta de Bertendona, que se había hecho con ella tras ese incidente, cedió finalmente la cruz tras varias solicitudes del Ayuntamiento.

Cuando la cruz, “la qual se sacó de poder de D^a Catalina de Bertendona y Olarte este año de 1670 abiendola tenido muchos años sin querer restituír a la iglesia de Santiago”⁸⁷⁶, fue entregada, se le añadió una peana de plata por el platero de Bilbao Andrés de Cortázar para que pudiera ser sacada a hombros por cuatro personas. Además se pagaron 9520 maravedíes al entallador Domingo de Garaytondo por hacer unas andas para la cruz, andas que fueron doradas por Martín de Elorriaga. Es decir, la de Bertendona era una cruz de asiento, con diversas peanas, que se sacaba procesionalmente en andas.

Esta cruz, seguramente sería la que en 1611, con motivo de la disputa del puesto del pendón de la villa en el Corpus⁸⁷⁷, se llamaba “cruz grande” de Santiago, cruz de plata de asiento que tenían que llevar cuatro hombres a hombros como si fuese una custodia. Avala la vejez de la pieza la información del libro de actas municipales del año 1670 que dice que la heredera de Martín Jiménez de Bertendona que tenía en su

⁸⁷⁵ A.F.B. Bilbao, sección antigua, 079/002/003, 29-XII-1670.

⁸⁷⁶ A.H.E.V. Bilbao, libros de fábrica de la catedral de Santiago, 1656-1736, A-294/295, 1671.

⁸⁷⁷ A.F.B. Bilbao, sección antigua, 239/001/005, 29-V-1611.

poder la cruz no era en realidad su nieta sino la nieta de su nieto⁸⁷⁸. La cruz, al parecer, tras su realización por parte del hijo de Bertendona, fue entregada al maniobrero de la iglesia de Santiago y durante muchos años fue la cruz que salió en Corpus, como aparecía en 1611, siendo también la cruz que, con una peana también de plata, se ponía frente al monumento pascual hecho en Santiago lo cual la convirtió, durante el tiempo en que fue exhibida por las autoridades eclesiásticas y civiles de la villa, en la cruz mayor de la iglesia. Como veremos, este tipo de cruces de asiento, empleadas también en piezas tan prestigiosas como los monumentos, van a ser mucho más respetadas y consideradas entre las cruces procesionales que las que eran únicamente de astil (la primera cruz de astil que se nombraba en el pleito de 1611 con el cabildo de Bilbao es la que precedía a los sacerdotes que habían dado la misa en Santiago) las cuales, debido a su carácter exclusivamente procesional, eran vistas como artículos casi de “uso cotidiano”.

Por fechas, la cruz Bertendona coincide en el tiempo con la que ahora se considera cruz mayor de Santiago [fig. 72] y que aún está guardada en la actual catedral: la autoría de esta cruz se ha concedido a Martín de Gardoqui que en 1660 recibió por una cruz y el reparo de un cáliz 18.836 reales⁸⁷⁹. La cantidad es, aun restando lo que pudo costar el cáliz, muy elevada para los años en que se sitúa y por la elaboración de una cruz que no tiene ni esmaltes ni joyas lo cual hablaría de la valoración del trabajo del artífice, Martín Gardoqui que, junto a su hermano Juan, son de los mejores exponentes de la platería bilbaína hacia la mitad del siglo XVII⁸⁸⁰. La consideración actual de cruz mayor de la parroquia se debe a que, hoy en día, no queda ninguna otra a la que se pueda aplicar mejor este término. Sin embargo, frente a los datos proporcionados por Barrio Loza que parecen acreditarla como una cruz mayor, tenemos otros extraídos de los libros de actas municipales de 1660, año en que se llevó a cabo su ejecución, en los que se nos informa de que el mismo maestro platero de Bilbao, Martín Gardoqui, recibió también 554 reales por el reparo hecho a la cruz mayor de Santiago y por la plata y el oro que puso en ella⁸⁸¹ con lo cual la cruz que el propio Gardoqui realizó ese año es evidente que no podía ser la cruz mayor del templo. Esa distinción correspondía en esa época a la cruz Bertendona... mientras el ayuntamiento y la iglesia

⁸⁷⁸ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 094, 5-XII-1670, pp. 304v-305.

⁸⁷⁹ BARRIO LOZA, J. A., “El brillo de la plata”, op. cit., p. 161.

⁸⁸⁰ *Ibíd.*

⁸⁸¹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 084, 13-XII-1660.

la tenían bajo su control, hecho que no siempre fue posible como lo demuestra, aparte del pleito contra Catalina Bertendona, la denuncia que ya en 1616 se hacía contra Gaspar Olarte de Odriozola que tenía guardada la cruz mayor de plata en su casa, instándosele desde el ayuntamiento a que la devolviera⁸⁸². Debido a esta apropiación de la cruz se decidió que

“...a la cruz mayor de plata que es de la fabrica de la yglesia del señor Santiago desta villa se le haga y ponga el escudo de las armas desta villa en plata en reconocimiento de cómo es de la fabrica de la dicha yglesia y no de ningunas personas particulares”⁸⁸³.

Con lo cual, a partir de estas fechas, la cruz mayor llevó las armas de la villa, armas que no llevaba la cruz de 1660 porque era una pieza mucho menos relevante que, en el momento de su creación, ni siquiera mereció que en su reverso llevase la figura de Santiago, patrono de la iglesia a la que servía, y que se le puso un siglo más tarde, cuando sus líneas austeras se amoldaban perfectamente al ideal y utilidad que la nueva mentalidad de los poderes locales proclamaba.

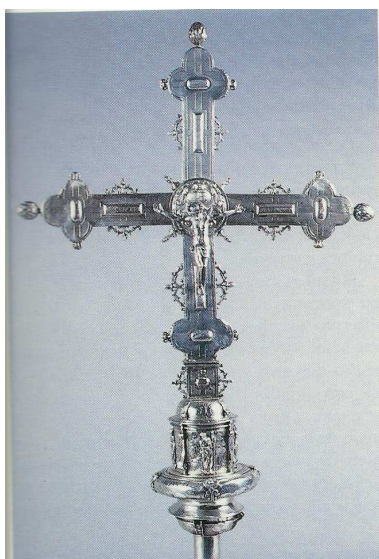


Fig. 72. GARDOQUI, M. de: Cruz procesional (1660). Basílica de Santiago, Bilbao.

Es característico, además, este conflicto con los nobles bilbaínos que donaban piezas de orfebrería litúrgica a las parroquias bilbaínas y/o que creían tener algún derecho sobre las mismas (recuerdese lo que ocurrió con Adriano de Legaso y la custodia mayor), derecho que chocaba frontalmente con la reivindicación de los poderes municipales de la villa que se eran los únicos patronos de las parroquias y los únicos que permitían lo que en ellas podía exhibirse y como estas piezas debían mostrarse, siempre a mayor honra del ayuntamiento. El terreno de la fiesta va a ser muy propicio

⁸⁸² A.F.B. Bilbao, libros de actas, 040, 28-IX-1616.

⁸⁸³ *Ibíd.*, 18-XI-1616, p. 110.

para la disputa entre el poder emergente del regimiento bilbaíno y el de la vieja nobleza bilbaína en franco retroceso, disputas que no solo se dirimen en la apropiación de las obras artísticas que se exhibían en las fiestas sino en la creación de espacios festivos propios para la nobleza, espacios como el que se otorgó a si mismo Domingo Martínez de Ysasi por estas mismas fechas y que comentaremos con amplitud en el apartado de la fiesta en la villa de Bilbao.

La cruz Bertendona, con su posible valía artística (aunque parece que nunca fue adornada con joyas), su “muchas cantidad de plata”, su gran tamaño, quizás superior a ese metro escaso de la cruz actual, se perdió para siempre a mediados del siglo XVIII. Su valía, tanto en el plano artístico (recordemos que fue el propio Gardoqui, uno de los mejores artífices del momento y el encargado de realizar la nueva cruz de astil, a quien se le encomendó su reparación en 1660), festivo (formaba parte de todas las celebraciones anuales de relevancia como el Corpus, Semana Santa, fiestas de La Cruz, etc.) y social, con esas disputas por su posesión y titularidad, es indiscutible y mucho más cierta que en lo que a la actual cruz se refiere.

Y, ¿cual fue su final? Más bien triste. En el año 1741 el maniobrero de Santiago pidió permiso al ayuntamiento para hacer de una cruz de plata de la familia Bertendona, que presumimos llevaba ya varias décadas sin utilizar, “un sitial o dosel de plata para colocar la custodia del Smo. Sacramento en las funciones que en dicha iglesia se expone a su Majestad a la publica adoración”. Esa es la última referencia que existe de la cruz: fue fundida junto a otras piezas de plata de la iglesia para hacer la nueva estructura del dosel de la custodia. La razón de la desaparición de la cruz se halla en los nuevos gustos artísticos del regimiento bilbaíno. Lejanos los días en que la pieza fue donada e incluso en que fue devuelta por última vez a la iglesia, los regidores y el cabildo no consideraban que se tuviese que mantener el mandato dejado por el viejo Bertendona (quizás el mayorazgo de los mismos se había perdido en manos de otros familiares) y la cruz, realizada bajo criterios artísticos que poco tenían que ver con el gusto de los municipales del XVIII, siempre preocupados por la utilidad y la durabilidad de las piezas que patrocinaban, la cruz que era un “armatoste” antiguo, sin el brillo de esmaltes o joyas, necesitada de la concurrencia de cuatro hombres para ser sacada en procesión, ya no tenía ninguna estima en el Ayuntamiento ni le reportaba beneficio como patrono. No le garantizaba el asombro entre la concurrencia festiva culta, cuyos gustos artísticos se acercaban al rococó francés, ni entre la gente del pueblo que en ese momento se

solazaba en la contemplación de las grandes custodias americanas, llenas de esmaltes y joyas, piezas que atraían su atención de forma poderosa tanto por su colorido como por su riqueza. Frente a estos hechos la cruz de los Bertendona no tenía ninguna posibilidad y desapareció en las varas de un dosel que tampoco sobrevivió a su siglo.

La pieza procesional de astil que hoy nos resta, y que sin duda sustituyó a la desaparecida cruz de los Bertendona en su función procesional con la llegada del siglo XVIII, posee una decoración no muy amplia en la cruz y bastante sobresaliente en lo que se refiere a la maza de tres cuerpos en la que se encaja la pieza superior⁸⁸⁴: la cruz es de brazos rectos iguales con terminaciones trilobulares (prescindimos de hablar de los añadidos neoclásicos, las piñas de los extremos de los brazos y el relieve del reverso con Santiago Matamoros), en los brazos hay espejos ovales y rectos y en el centro de la pieza se encuentra la figura del crucificado. Algunas eses, pequeños festones y las perinolas del centro son casi los únicos adornos del severo crucifijo. La maza en que se encaja este crucifijo tiene por el contrario un interesante templete de forma cilíndrica que está dividido en cuatro campos por aletones (quizas las pilastras de la documentación) donde se hallan las figuras de San Pedro, San Andrés, Santiago Peregrino y Santo Tomás en medio de detalles (un gallo, bosque, ciudad, etc.) que dan la impresión de reproducir paisajes.

Es evidente, como ya hemos expuesto, que, en la época en que fue realizada, compartiendo funciones con la cruz Bertendona, esta obra no fue concebida como una cruz mayor sino, tan solo, como una elegante cruz procesional de astil que representaba a la primera parroquia bilbaína en las procesiones. El hecho de que esté mejor realizada y sea más hermosa que la media de este tipo de cruces (casi se puede afirmar sin temor que es la mejor de todas las que se encuentran en Vizcaya) se debe a esta función de abanderada de la parroquia de Bilbao, villa que siempre buscó destacar sobre todas las vizcaínas y que se esforzó por ser la primera entre todas, conquistando finalmente la capitalidad del Señorío: semejante villa y parroquia precisaban una pieza que, aún siendo similar en formas a las del resto de las villas, destacase sobre todas ellas por su ejecución. Además, ni siquiera fue la única cruz procesional de astil de la iglesia puesto que, al menos desde 1690 y hasta 1712, la cruz que se sacaba en ciertas procesiones era

⁸⁸⁴ Mucho de lo que a continuación se refiere ya fue expuesto por BARRIO LOZA, J. A.; VALVERDE PEÑA, J. R., *Platería antigua en Vizcaya...*, op. cit., pp. 60-61 y, más tarde, en BARRIO LOZA, J. A., "El brillo de la plata", op. cit., pp. 160-161.

una cruz de plata sobredorada con la imagen de Cristo, con seguridad del mismo tipo que la que estamos analizando, que parece ser acabó como cruz procesional de los entierros⁸⁸⁵. Esta cruz de astil que hoy queda seguramente fue realizada para suplir la carencia de manejabilidad de la cruz mayor de los Bertendona, siendo también una pieza más moderna (en el estilo clasicista que tanto gustaba al Ayuntamiento) y más útil, que posiblemente acabaría sustituyendo a la cruz Bertendona de forma definitiva en las procesiones durante el XVIII donde, poco a poco, el recargamiento de las obras legadas por el pasado fue reemplazado por las formas clásicas y simples que siempre gustaron a los poderes locales.

La tipología de la actual cruz mayor de Santiago, sin restar méritos a la finura de su composición, fue muy difundida en todo el cuadrante norte peninsular durante la época moderna como lo demuestran las cruces de San Pedro de Vitoria, Asteguieta o Armiñón, todas alavesas y de la segunda mitad del XVII (todas trilobuladas, con perinolas centrales en Asteguieta y Armiñón, templete en el nudo, que en Bilbao es la maza de encaje, escasa decoración, figura central del crucificado, espejos o tabletas en los brazos de la cruz y sus remates, etc.)⁸⁸⁶, e incluso en Vizcaya como lo demuestran la cruz de la Colegiata de Santa María en Cenarruza, que se data en el segundo tercio del siglo XVII⁸⁸⁷, y la cruz de la iglesia de San Lorenzo en Zaratamo que Barrio Loza identifica con la que obra que fue pagada en 1783 al platero Joseph González⁸⁸⁸. Estas piezas recogen motivos de la época manierista como pueden ser el círculo central con la figura del crucificado y las perinolas que salen como rayos desde círculo central (en algunas es el llamado cuadrón) como comienzan a verse, por ejemplo, en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, en Antigüedad de Cerrato, Palencia⁸⁸⁹, o, más cercana geográficamente, la cruz procesional de Belandia, alavesa del último tercio del XVI, con cuadrón central⁸⁹⁰.

Perteneciente al mismo tipo de tipología, aunque mucho más austera y menos artística que la de Bilbao, es también la otra cruz que nos queda perteneciente a las villas de este periodo, la cruz mayor de la iglesia de San Agustín de Echevarría en

⁸⁸⁵ A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro inventario de Santiago, 143/001, 1692, p. 69v.

⁸⁸⁶ MARTÍN VAQUERO, R., op. cit., pp. 969-972.

⁸⁸⁷ BARRIO LOZA, J. A.; VALVERDE PEÑA, J. R., *Platería antigua en Vizcaya...*, op. cit., p. 61.

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 72.

⁸⁸⁹ *El ARTE de la plata y de las joyas en la España de Carlos V: Palacio Municipal de Exposiciones "Kiosko Alfonso", La Coruña, 6 de julio-17 de septiembre*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 192-193.

⁸⁹⁰ MARTÍN VAQUERO, R., op. cit., p. 879.

Elorrio⁸⁹¹. Es una pieza clasicista de mediados del XVII de brazos rectos con terminaciones abalaustradas en los remates ovales donde también hay espejos ovales frente a las tabletas y tornapuntas de los brazos. Su nudo es típico de la época clasicista con un elemento inferior abocelado con cuatro campos limitados por tornapuntas fundidas. En el centro de la cruz hay un medallón circular con la figura de Cristo Crucificado por un lado y en el reverso símbolos alusivos a San Agustín, patrono titular de la iglesia a la que la pieza iba destinada.

Tanto esta obra como la pieza bilbaína, por su austeridad, se adscriben sin temor al periodo del barroco clasicista, la bilbaína en una fecha tardía como 1660, lo cual vuelve a hablarnos de la larga pervivencia de los estilos en el Señorío y del gusto de los poderes locales, tan apegados a las tradiciones como los mismos artistas que ejecutan las obras que ellos encargan.

Respecto a la mayoría de las cruces de la misma época que se encontraban en las villas bilbaínas apenas poseemos unos pocos datos sobre lo que en verdad debieron ser: en Elorrio se cita en 1615 una cruz mayor de plata maciza con su manga de terciopelo carmesí bordado con su funda y 4 cordones de seda⁸⁹², cruz que en 1795 se había transformado en las dos cruces de plata procesionales aunque solo una de ellas era sacada por el Corpus⁸⁹³; en Portugalete en 1637 había dos cruces mayores, una dorada y otra lisa de plata, que eran procesionales⁸⁹⁴; etc. Otra pieza que debió ser muy digna en el plano artístico es la desaparecida cruz mayor de San Nicolás de Bilbao que en el inventario de 1738, poco antes de cerrarse la antigua iglesia para su demolición, se describía como de plata dorada “en parte con la efigie de Christo que le domina el sol y es dibujada y labrada a lo antiguo”⁸⁹⁵ con lo cual parece referirse a una pieza renacentista, de la época en que se alzó la primera iglesia.

Pero, sin duda, la pieza mejor descrita en la documentación es la cruz inventariada en 1663 en Santa María de la Atalaya en Bermeo:

“Primeramente la cruz mayor y en medio nuestro señor y en la mano derecha la virgen santísima y a la mano izquierda la madalena con doze remates a los lados quatro leones que tiene debaxo en la peana mas 25 piccas digo figuras chiquitas y seis angeles por la parte donde esta la figura de Nuestro Señor y por la otra los

⁸⁹¹ BARRIO LOZA, J. A.; VALVERDE PEÑA, J. R., *Platería antigua en Vizcaya...*, op. cit., p. 62.

⁸⁹² A.F.B. Elorrio, inventarios de la iglesia de la Purísima Concepción, C.606 L.7743, 1615.

⁸⁹³ *Ibid.*, C. 9 L.115, 1795.

⁸⁹⁴ A.H.M.P. Inventario de bienes de la iglesia de Santa María, c. 107 n. 9, 1637, p. 26; 1656, p. 16.

⁸⁹⁵ A.F.B. Bilbao, sección antigua, inventario de la iglesia de San Nicolás, 466/002/037, 1738.

quatro evangelistas y el palo con su encaxe de plata y le faltan onze piedrecitas por los lados de abaxo”⁸⁹⁶.

Esta cruz mayor no es la que salía en las procesiones menores como atestigua el siguiente dato del mismo inventario que dice: “Yten la cruz ordinaria que anda en todas las procesiones que es de plata”, lo que nos informa de nuevo que la cruz procesional de astil de la iglesia era considerada en bien poco frente al gran trabajo de la cruz mayor. Para esta gran cruz se realizaron en el año 1701 unas nuevas andas ejecutadas por Adrián de Artolazaga (Artolaçaga)⁸⁹⁷, lo que afirma su condición de asiento, aunque sigamos ignorando su origen y autoría, que nos son completamente desconocidos. Por la rica decoración nos sentiríamos tentados de calificarla de barroca pero, por fechas, es imposible en un momento en que las cruces clasicistas aún dominaban el panorama creativo y la decoración figurativa era más bien escasa con lo cual tendremos que pensar que debía ser una cruz renacentista de extraordinaria complejidad y trabajo, tal como seguramente sucedía con la cruz Bertendona de Bilbao, mientras que la cruz procesional, “ordinaria”, seguramente debía ser una pieza clasicista de menor calidad.

El hecho de que las cruces procesionales realizadas en los siglos XVII y XVIII se nos revelen como un conjunto extraordinariamente compacto respecto a las custodias nos revela hasta que punto la concepción festiva variaba de unas a otras: mientras que las custodias son piezas que prestigian a donantes/patronos y receptores, las cruces de carácter procesional, excepción hechas de las de peana o asiento, son solo un elemento imprescindible que se realiza por necesidad estricta siendo concebidas para durar un largo periodo de tiempo, es decir, que se piensa en ellas como algo útil y necesario pero no obligatoriamente bello o artístico.

La razón última del utilitarismo de las cruces esta en la fiesta, en realidad en la cantidad de festividades a las que tenía que asistir la cruz mayor de cada parroquia frente a la asistencia festiva de las grandes custodias: mientras las primeras tenían que salir de forma obligada en todas las celebraciones, las custodias mayores solo abandonaban los recintos religiosos en la festividad del Corpus Christi, permaneciendo patente en las iglesias durante la octava de esta festividad y siendo esos los únicos momentos en que la custodia era exhibida públicamente. Tan cortas y escogidas apariciones tenían el privilegio de dotarlas de una condición superior a las cruces,

⁸⁹⁶ A.H.M.B. Libro de fábrica de las iglesias parroquiales unidas, nº. 913, 29-XII-1663?, p. 513.

⁸⁹⁷ *Ibíd.*, 1701.

permitiendo el derroche artístico en ellas ya que, por su concepción central y teatral, tanto festiva como religiosa, y su escasa permanencia ante el público, todas las miradas recaían sobre ellas, mientras que las cruces, que por su uso continuado tenían que ser piezas más resistentes que brillantes, y que en las procesiones nunca tuvieron una importancia semejante a las custodias, quedando relegadas a la función de “presentar” a las congregaciones, iglesias, cabildos, etc., fueron por ello discriminadas en cuanto a la posibilidad de recibir una decoración verdaderamente atrayente, importando en ellas más su durabilidad que su belleza. Este hecho, más que cualquier otro, fue el que determinó que, a lo largo en la primera mitad del siglo XVII, se pasase de forma exclusiva de las cruces de peana a las de astil y de una decoración verdaderamente importante a una escasez figurativa con adornos simples que reforzaban el carácter compacto de las piezas.

De cara al público festivo, es indudable que la exhibición de unas obras como las custodias, impresionantes por su tamaño, su fulgor dorado combinado en múltiples ocasiones con el colorido de los esmaltes y joyas, proporcionaba esa sensación de maravilla y respeto que el poder barroco buscaba, sentimiento de maravilla que, en su papel más modesto, pues sus características eran más humildes tanto artística como decorativamente hablando, las cruces parroquiales de la época moderna reforzaban.

Aunque las piezas más brillantes del ajuar festivo son las cruces y custodias no debemos olvidar que también existieron **otras piezas** de platería como las propias andas procesionales cuyo mejor ejemplo en la documentación de la época lo encontramos en Durango, precisamente con las andas que se hicieron para la custodia que se sacó durante el XVII en Santa María de Uribarri unas “andas de plata con quattro ramilletes en las quattro esquinas [donde se encontraban unos jarrillos de plata con azucenas]⁸⁹⁸ con sus braços sobre que se trae tambien de plata, todo de grande pesso y buelto”⁸⁹⁹. Estas son, sin duda, las andas más ricas y mejor labradas que hemos encontrado citadas, las mejores descritas de las dedicadas a las custodias y las únicas que recuerdan las obras realizadas en Andalucía por esas fechas, los grandes maestros en este tipo de realizaciones.

El apartado de piezas dedicadas exclusivamente a las festividades se complementaría, casi por completo, con la cita de la palmeta de los Santos Juanes: esta

⁸⁹⁸ A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa María de Uribarri, 32, 1685, p. 274.

⁸⁹⁹ *Ibíd.*, 24-I-1674, p. 201v.

palmeta de la segunda mitad del XVIII, de contorno ovalado, en chapa decorada por una sola cara en la que destaca la decoración vegetal en torno a la escena del Cordero que se asienta sobre una gran venera, formaba parte de un anda procesional. Barrio Loza, en el ya citado catálogo sobre la platería vizcaína, identifica el relieve central de la palmeta, un cordero triunfante sosteniendo la bandera con la cruz, con la alusión a uno de los patronos de la iglesia de los Santos Juanes, San Juan Bautista, a cuyo ajuar pertenecía la pieza junto otras tres restantes, una para cada esquina de las andas, que el presume formaban parte de un paso procesional⁹⁰⁰. Esta adjudicación es posible pero también es posible, por la temática de la palmeta, que las andas a las que perteneciese, andas de plata como la vista en Durango, estuviesen destinadas a sostener la custodia de la propia parroquia de los Santos Juanes en la procesión del Corpus. Es cierto que no hemos hallado referencia a la salida de las custodias del resto de las parroquias bilbaínas en la festividad del Corpus pero también es cierto que ello es debido a que el ayuntamiento solo se ocupó de recoger detalles de la procesión en la que el poder municipal se manifestaba de forma más ostentosa, la que llegaba a Santiago con la custodia mayor de esta parroquia como centro festivo más evidente y que se realizaba el día de Corpus por la mañana. Es, sin embargo, poco menos que improbable que el resto de las parroquias poseyendo piezas de valor y riqueza sino semejantes muy dignas al menos (ahí tenemos la custodia indiana de San Antón) no hiciesen gala de ellas en procesiones más modestas que recorrerían la villa durante el mismo día grande y su octava como sucedía, por ejemplo, en Durango donde la cofradía del Santísimo Sacramento se ocupaba de realizar la procesión del día siguiente del Corpus con una custodia propia que sacaban también en andas⁹⁰¹.

Aunque en puridad la relación de las piezas de la platería festiva debiera terminar aquí, queremos resaltar la importancia de una pieza relacionada directamente con lo festivo, los atriles, escenarios del poder sugesor de los oradores, religiosos transmutados en actores “a lo divino”, que creaban una trama teatral hecha a base de gestos, voces, golpes de efecto, y otros múltiples recursos que ayudaban a crear de forma convincente el espacio religioso festivo adecuado para cada celebración. A este respecto deseamos comentar la pareja de atriles en forma de águila que poseía (y aún posee) la iglesia de Santa María de Portugalete.

⁹⁰⁰ BARRIO LOZA, J. A.; VALVERDE PEÑA, J. R., *Platería antigua en Vizcaya...*, op. cit., p. 77.

⁹⁰¹ A.H.M.D. Libro de cuentas de la cofradía del Santísimo Sacramento, 9, 1767, p. 3v.

El águila, en la simbología cristiana simboliza a Cristo, por ser el único animal que podía mirar directamente al sol, entendiendo al Sol como Cristo, siendo imagen de la resurrección cristiana, la Gracia y la Justicia Divinas y el emblema del buen cristiano⁹⁰², razones por las cuales muchos atriles religiosos reciben esta figura⁹⁰³. Debido al conocimiento generalizado de estos significados, cuando surja un momento de prosperidad económica en la villa de Portugalete como fue el siglo XVI, época en que fueron el primer puerto del Cantábrico del que salía la lana de Castilla, los cabildos laico y eclesiástico decidirán componer un atril para la iglesia parroquial, un águila en bronce dorado que sirvió de atril en la zona del presbiterio que culminaba la nave de la epístola. En el XVII, pasados los buenos tiempos y bajo la omnipresente necesidad del “decoro”, las autoridades municipales, sumergidas en un endeudamiento y una falta de liquidez terribles, repararon en que el águila de Santa María necesitaba una compañera porque, solamente con una, “no esta la dicha iglesia con el lucimiento y bastante adorno que requeria”⁹⁰⁴. En 1658 encargaron a uno de los vecinos nobles de la villa que se ocupase de ir a Bilbao a conseguir un águila similar consiguiendo hallar una “de la misma forma metal y traza” que costó, incluida la traída y limpieza, 950 reales, un precio más que razonable tratándose de una pieza de fundición.

Toda esta historia sobre el águila-atril sirve para que volvamos a reafirmarnos en una idea fundamental: que los gustos artísticos de las autoridades municipales vizcaínas del siglo XVII y primera mitad del XVIII apenas evolucionaron respecto a épocas pasadas: los regidores del XVII portugalujos no pensaron, ni por un momento, en emplazar una obra en las gradas del presbiterio de “su” iglesia que no fuese casi idéntica a la anterior que había sido hecha un siglo antes bajo criterios renacentistas. Si bien vistas de lejos las dos obras se asemejan muchísimo, aunque se aprecia una ligera diferencia en el tamaño, de cerca se ve que el águila renacentista es una obra con mejor dibujo y detalles más definidos que la del siglo XVII que es mucho más basta. Lo importante, sin embargo, era el bronce dorado que, bien limpio, brilla de forma resplandeciente, siendo de una luminosidad adecuada a un ser de simbología solar y cristiana. Eso era lo único que importaba de verdad a las autoridades del XVII, que las

⁹⁰² SEBASTIÁN, S. [ed. lit.], op. cit., pp. 39-43; CHARBONNEAU-LASSAY, I.: *El Bestiario de Cristo...*, op. cit., pp. 77 y ss.

⁹⁰³ Del mismo siglo XVII data la cita que poseemos sobre las águilas que se levantaban en las naves del Evangelio y la Epístola de la iglesia de Santa María de la Atalaya en Bermeo, águilas “donde se canta”, es decir, atriles. A.H.M.B. Libro de las iglesias parroquiales unidas, nº. 913, 1664.

⁹⁰⁴ A.H.M.P. Libros de actas, c. 3 n. 5, 13-III-1659, p. 334.

piezas dieran “el pega”, pareciendo hermanas, y brillasen como si fuesen portadoras de los rayos del sol. La cuestión artística era ya otro asunto.

Y es que, al fin y al cabo, lo único que importaba era aparentar riqueza, tanto si se trataba de las autoridades del XVII como las del XVIII o, si no, ¿por qué el atril rococó de 1760 de San Antón, decorado con motivos vegetales, tornapuntas, eses, hojas, rocallas, etc., solo está decorado en chapa de plata en la zona que da a la congregación y en la zona interior, que solo veía el oficiante, no la cubre más que una hoja de lata lisa⁹⁰⁵?

Acabado el apartado de orfebrería religiosa afrontaremos el estudio de la **orfebrería civil** que, por su misma naturaleza, resulta mucho menor tanto en tipología como en número de piezas respecto al apartado anterior y respecto a la importancia festiva. Realmente existen una serie de objetos como pueden ser las urnas y boletas de elecciones, las cabezas de los bastones de alcalde, los sellos, etc., que eran creados en plata tanto para el lucimiento de quien los usaba como para demostrar la categoría de quines podían un metal noble como la plata para su creación sin embargo, muchas veces, los ayuntamientos de las villas no disponían de recursos suficientes como para poder acometer el pago de la plata de estos elementos y eran realizados en material más asequibles. Tan solo hubo una institución de carácter civil que procuró siempre realizar estos objetos en plata: el Consulado de Bilbao. Para nuestro estudio, por otra parte, tanto si fueron realizados por los ayuntamientos como si fueron realizados por el Consulado, estos objetos no tienen mayor interés ya que no formaban parte del ámbito de las fiestas (excepto las cabezas de la vara de alcalde pero de esas no se conserva ninguna labrada de esta época). La aparición del Consulado de Bilbao, sin embargo, merece que hagamos un inciso pues esta institución, tan imbricada en el ámbito de las fiestas bilbaínas, realizó una aportación valiosa a la creación del ámbito religioso-festivo con la colocación de la *lampara* que se dispuso desde el siglo XVII en San Antón frente al altar propio del Consulado, el altar de Nuestra Señora de la Esperanza o que después será llamada de la Consolación.

Este altar fue dispuesto desde la creación del Consulado en la nave de la epístola de San Antón pero, llegado el siglo XVII, los componentes de esta institución pidieron al Ayuntamiento que les otorgase en propiedad la capilla en donde se encontraba

⁹⁰⁵ BARRIO LOZA, J. A.; VALVERDE PEÑA, J. R., *Platería antigua en Vizcaya...*, op. cit., p. 77.

situado el altar⁹⁰⁶. Este hecho de dio a comienzos de 1644 y tuvo como consecuencia más señalada, aparte de la concesión de lo pedido por los consules, la participación y subvención por parte del Consulado de los funerales dedicados a Isabel de Borbón, primera esposa de Felipe IV, la mejor narración que nos queda sin duda de los funerales barrocos realizados en esta villa vizcaína⁹⁰⁷. La capilla pasó a estar bajo la advocación de Nuestra Señora de la Consolación (se trajo una nueva imagen de Madrid en 1699 para “mayor dezenia” de la capilla)⁹⁰⁸ festejándose en ella la festividad de la Visitación, la fiesta propia del Consulado, que junto con el Corpus Christi y el día de visita de la barra de Portugalete serán las fiestas a las que siempre acudirán los representantes del Consulado como institución, formando también parte de su organización⁹⁰⁹. El hecho de que el Consulado dispusiese de esta capilla propia permitió que sus integrantes la dotasen de todo el ajuar de plata necesario para que en ella se realizasen las correspondientes misas durante todo el año haciéndose varios inventarios de lo que la capilla contenía a lo largo de la época moderna. De todo este ajuar, por su originalidad y, ya que no las hemos comentado en el apartado anterior, destacamos la lámpara que se colgaba frente a la capilla.

Lámparas de plata en San Antón, al igual que en el resto de las parroquias de la villa, ha habido muchas: en el libro sobre la platería vizcaína tantas veces comentado ya se cita la que María Manrique de Leguizamón y Domingo de Isasi (a la sazón enfrascados con el Ayuntamiento en un largo pleito con raíces festivas del que más tarde hablaremos) donaron en 1621, de carácter clasicista, hecha en delgada lámina de plata⁹¹⁰. Sobre la puesta por el Consulado en su capilla sabemos que siempre tuvo o forma de nave o estuvo adornada de naves: en 1651 se pagó a Domingo del Río, “maestro platero”, por 48 marcos de plata que pesó la lampara de forma de nave “con pieçcas” que realizó para la capilla⁹¹¹. En el documento se llega a describir someramente la nave que constaría de varios palos y vergas al menos en el mayor.

⁹⁰⁶ A.F.B. Bilbao, Consulado, libros de actas, 2, 26-I-1644.

⁹⁰⁷ *Ibíd.*, 27?-XI-1644, pp. ccxcix-ccc (299-300).

⁹⁰⁸ *Ibíd.*, 4, 8-X-1699.

⁹⁰⁹ Respecto a la festividad de la Visitación de María, su celebración se recoge en las ordenanzas de la propia institución, dictaminando claramente como debía realizarse. Así se registran las de 1730 (A.F.B. Consulado, libros de actas, nº. 6, 4-XI-1730): en el capítulo 15 se recoge como la fiesta debía celebrarse el 2 de julio en San Antón y en el 25 se dispone que se gastase lo mínimo en el culto divino “escusando todo gasto exterior”. Sobre el papel del Consulado en la visita a la barra y el Corpus Christi hablaremos ampliamente en el capítulo dedicado a la fiesta en Bilbao.

⁹¹⁰ BARRIO LOZA, J. A.; VALVERDE PEÑA, J. R., *Platería antigua en Vizcaya...*, op. cit., p. 64.

⁹¹¹ A.F.B. Bilbao, Consulado, libramientos, caja 153, 23-VII-1651.

Esa marca de identidad del Consulado hacía que en cualquier momento y circunstancia pero, sobre todo, en los momentos festivos, todo el pueblo de Bilbao pudiese contemplar los objetos con que esta institución ornaba el espacio de su capilla. Incluso en una fecha tan tardía como 1778, cuando ya los gustos artísticos de las instituciones civiles bilbaínas empiezan a variar hacia corrientes más modernas, los Consules no se olvidarán de poner sus atributos en la lámpara que encargaron ese año posiblemente para su capilla pues era el sitio más adecuado para que todos la admirasen (la forma básica que tiene parece demostrarlo): en la descripción del diseño se dice con claridad “Diseño ejecutado en el año de 1778 por Juan Antonio de Bildosola y Arana, artifice platero,... para una lampara de peso de 500 à 600 honzas de plata, con sus cornucopias y lancha para poner la luz en medio, guarnecida en todas sus labores con los atributos del mismo Consulado”⁹¹². La lámpara, uno de los pocos diseños originales de orfebrería de la época de que disponemos en el Señorío, responde al nuevo estilo rococó que llegaba con fuerza desde Francia al Vizcaya merced a las relaciones comerciales con el reino vecino: es llamativo que sobre un elemento de rocalla se alce la figura de la lancha citada en la descripción, por lo demás abundan los elementos vegetales como hojas o frutos, cabecitas que se transforman en formas vegetales, etc.

Pese a todo, estas lámparas tenían un número limitado de espectadores e, incluso, por su uso, pueden ser sin esfuerzo incluidas dentro de la orfebrería religiosa pese a que sus patronos sean únicamente laicos. La única pieza de orfebrería verdaderamente civil que hemos podido encontrar y cuyo uso se restringe también al ámbito público laico, es el de las mazas de los maceros de Bilbao.

Ya hemos hablado antes de los maceros bilbaínos al abordar el estudio de la procesión en la fiesta: desde comienzos del siglo XVII, los desfiles procesionales en los que participaban el consistorio bilbaíno se abrían con los maceros del ayuntamiento [fig. 73]. Para hacer hincapié en el privilegio que la villa tenía de hacer ostentación de sus armas junto a las de la corona, se creó la figura del macero, una especie de heraldo que daba paso a regidores y alcalde, los salvaguardas del poder real en la villa y representantes del poder local. Estos maceros, vestidos de “damasco carmesí”, llevaban sobre sus hombros las *mazas*⁹¹³ donde aparecían las armas reales y las de la villa [fig.

⁹¹² A.F.B. Bilbao, Consulado, plano, nº. 557, 1778.

⁹¹³ Estudios sobre las mazas procesionales de los ayuntamientos hay algunos. Destacamos CRUZ VALDOVINOS, J. M., “Las mazas del Concejo madrileño”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*,

74]⁹¹⁴. Estas primeras mazas aparecen en la documentación realizadas por varias manos: las “hechuras” de las armas fueron realizadas por Agustín de Castaneda que Barrio Loza identifica con el platero de Bilbao Sebastián de Castañeda⁹¹⁵, sin embargo, este investigador no dice nada sobre el hecho de que también se le pagó a Francisco de Mendieta por pintar y dorar estas mazas y que al yerno de mendieta, Juan Brustin, a quien se califica de “escultor”, también se le dio dinero por la madera labrada⁹¹⁶. Como vemos la creación de estas mazas requirió el concurso de muchos artífices debiendo ser obras, como parece indicarlo la unión de Mendieta y su yerno, más cercanas al gusto manierista que al del clasicismo que en breve imperaría: el hecho de que llevasen una parte de plata labrada y otra de madera también decorada parecen indicar un cierto recargamiento de formas. Con esta obra, junto a las ya vistas, Mendieta aparece como un verdadero artífice de las creaciones festivas dedicándose tanto a crear pasos, como monumentos, mazas, etc.



Fig. 73 y 74. Maceros del ayuntamiento de Bilbao (principios del siglo XX). Maza procesional de la catedral de Santiago (inicios del siglo XIX). Museo Diocesano de arte sacro de Bizkaia, Bilbao.



Que las mazas de 1613 pronto quedaron fuera del gusto artístico imperativo en el ayuntamiento bilbaíno lo demuestra que ya en 1630 se procuraron otras nuevas. Ese año se pagaron 1680 reales (840 en un principio y “otros tantos” más tarde) al platero y contraste de la villa Martín de Olarte⁹¹⁷, alguien que, como vemos, tenía que conocer perfectamente los gustos de aquellos para los que trabajaba. La maza que queda de las

nº. 25, 1988, pp. 15-68; HERNÁNDEZ, F.; MARTÍN SÁNCHEZ, L., *Pedro Hernández y las mazas del Ayuntamiento de Ávila: platería abulense del Bajo Renacimiento*. Ávila, Ayuntamiento, 2003 y MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., “Mazas ceremoniales civiles en Navarra”, en RIVAS CARMONA, J. F. [coord.], *Estudios de platería...*, pp. 487-502.

⁹¹⁴ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 037, 6-IV-1613, p. 63.

⁹¹⁵ BARRIO LOZA, J. A.; VALVERDE PEÑA, J. R., *Platería antigua en Vizcaya...*, op. cit., p. 64.

⁹¹⁶ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 037, 7-VI-1613, p. 106.

⁹¹⁷ *Ibid.*, 054, 10-V-1630, p. 55v.

dos que realizó, guardada en una vitrina en el actual ayuntamiento de Bilbao, es de tipo aovado cortada arriba, rematada por una crestería de doce elementos calados en torno a ocho espejos. La tapa interior de la maza es plana y tiene en el centro el escudo burilado del reino de Castilla. El cuerpo de la maza esta separado en cuatro campos separados por tornapuntas de “ese” fundidas, perladas y con una cabeza de rapaz encima. En dos de los campos aparecen las armas de la villa y en los otros otros dos la inscripción partida “SON DE LA MUI NOBLE I MUI / LEAL VILLA DE VILVAO 1630”⁹¹⁸. Es una obra sólida, bastante austera dentro de lo que cabe y que representa de forma ejemplar la forma en que el regimiento bilbaíno se prestigiaba a si mismo mediante el ensalzamiento de sus símbolos: no deja de ser apropiado que el escudo de Bilbao esté debajo del escudo castellano pero mucho más visible que éste ya que, de igual forma que en las Junta de Guernica los decretos reales se ponían sobre la cabeza para mostrar que el rey de Castilla era señor de esta tierra pero sus súbditos no estaban obligados a acatar sus leyes hasta que fuesen aprobadas en la Junta, el escudo castellano corona a los bilbaínos pero son estos los que quedan prestigiados con la exhibición de la maza, que refleja de forma clara su poder no solo con la exhibición de su escudo, mucho más evidente que el castellano, sino también con su trabajo que es mucho más decorativo que el evidenciado en las armas de Castilla.

Estas mazas debieron gustar de forma profunda a los regidores de la villa ya que, a pesar de afrontar momentos mucho mejores económicamente, no fueron sustituidas hasta que se realizaron las actuales en 1957, es decir, tuvieron que transcurrir más de 300 años para que las autoridades bilbaínas se planteasen siquiera la posibilidad de cambiar este elemento del uniforme de los maceros bilbaínos, figura tradicional de la procesión civil de Bilbao que, con sus antiguas y duraderas mazas, daba ese aire de tradición y perdurabilidad que siempre ha sido tan querido a las instituciones de esta tierra.

5.3.1.2. Palios, banderas y guiones

En un punto intermedio entre la orfebrería y las telas se hallan elementos como los palios, doseles, banderas, guiones, pendones, etc., que tenían una parte que podía ser hecha en plata y otra que se realizaba en telas con bordados. Estas obras, de las que

⁹¹⁸ BARRIO LOZA, J.A.; VALVERDE PEÑA, J.R.: *Platería antigua en Vizcaya...*, op. cit., p. 64.

tenemos multitud de testimonios, no han llegado más que en contadas ocasiones hasta nuestros días. Muchas eran piezas sencillas pero las hay también bastante complejas que merecen la pena destacarse.

En primer lugar debemos hacer una distinción cuando hablamos de **doseles** y **palios**. La primera palabra designa de forma general a la pieza en altura que resguarda elementos civiles cotidianos como la cama y otros unidos a las celebraciones como el trono o sitial incluidas las celebraciones de tipo religioso como sucede con los altares y otras piezas como custodias, etc. La diferencia fundamental es que los doseles se adscriben a los espacios cerrados como casas, iglesias, palacios, etc., mientras que el palio siempre es un elemento procesional por lo cual está unido de forma fundamental con la fiesta y alcanza su significado gracias a ella. De cualquier forma, los escritos nunca acaban de diferenciar con claridad el palio del dosel ya sea al hablar de piezas procesionales o de piezas de interior.

El palio, debido a su función festiva, fue, desde un principio, parte fundamental de la festividad del Corpus Christi [fig. 75] y la expresión “la custodia bajo palio” aparece de forma reiterada no solo en la documentación de las villas vizcaínas de estos siglos sino en toda la documentación de las ciudades de la corona española donde la procesión del Corpus tenía cierta importancia. Dependiendo de la importancia de la villa o ciudad el palio, que era un dosel de tela sostenido por varas largas, tenía cuatro o más palos que nunca eran entregados de forma aleatoria sino que sus portadores eran elegidos en base a jerarquías y tradiciones cuidadosamente estipuladas. Aunque en principio el palio era una pieza cuya única función era resguardar de las inclemencias del tiempo a la custodia o imagen que iba bajo él, el hecho de que tuviese que ser transportado por varias personas que, al encontrarse junto a las piezas centrales de la procesión, se convertían también en foco central de las miradas de los espectadores, dio lugar a que, casi desde un principio también, se le utilizase como forma de distinción dentro de la procesión festiva. De esta forma aquellos que llevaban las varas fueron reflejo y propaganda de la estricta jerarquía social que la procesión salvaguardaba y defendía y el poder tuvo buen cuidado de plasmar en decretos, ordenanzas y leyes a quien se concedían esos lugares de privilegio.

Puesto que la cuestión de quien llevaba las varas del palio fue tan fundamental en las fiestas del Barroco, provocando los numerosos conflictos que analizábamos al hablar de la procesión de este periodo, la pieza en si se convirtió en un elemento en el

que el poder local volcaba toda su necesidad de propaganda, convirtiéndolo en un objeto maravilloso digno de admiración.

Pese a que tenemos testimonios de los cuidados que se prodigaban a estos elementos que eran sustituidos y reparados de forma regular, su dualidad, al estar formados de tela, metal y madera, y lo perecedero de sus componentes han hecho que apenas queden testimonios de su existencia: uno de los mejores restos que hemos visto es el que guarda la iglesia de la Asunción de Lequeitio donde, en la nave de la epístola, aún se exhibe un antiguo palio del XVIII, quizás el mismo que se calificaba de “lucido” en los añadidos posteriores de la descripción de 1735⁹¹⁹ aunque no nos es posible saberlo. Como las varas de los palios dependían del número de regidores de los ayuntamientos el que poseyó la iglesia de la Asunción, desde el siglo XVII⁹²⁰, tenía ocho palos, frente a cuatro del de San Severino de Valmaseda en 1617⁹²¹ y los doce del de Santiago de Bilbao en 1626⁹²². Curiosamente, desde el año 1670, las barras del palio de San Severino de Valmaseda pasaran a ser 6 con lo cual los regidores del año actual dejarán de ser sus portadores para serlo los cuatro del año anterior más el síndico procurador y el alcalde salientes⁹²³.



Fig. 75. Palio (siglo XVIII). Peralta, Navarra.

Los palos de los palios podían ser simples varas de madera pintadas como sucedía con los palos comprados para el de Lequeitio en 1622⁹²⁴ o ser de plata como sucedía con los seis en Elorrio en 1773⁹²⁵, que en realidad no eran de plata maciza sino

⁹¹⁹ YTURRIZA, J. R., *Descripción de la N. Villa de Lequeitio...*, op. cit., p. 22.

⁹²⁰ A.H.M.L. Libros de cuentas, nº. 57, 1622, p. 422v.

⁹²¹ A.H.M.V. Libros de actas, nº. 16, 26-V-1617.

⁹²² A.F.B. Bilbao, libros de actas, 050, 22-IV-1626.

⁹²³ A.H.M.V. Libros de actas, nº. 27, 4-VI-1670, p. 123; libros de cuentas, nº. 28, 1670, p. 9r. moderno.

⁹²⁴ A.H.M.L. Libros de cuentas, nº. 57, 1622, p. 422v.

⁹²⁵ A.F.B. Elorrio, inventarios de la iglesia de la Purísima Concepción, C.611 L.7808, 4-V-1773.

que fueron hechos de madera de fresno cubierta de chapa de plata⁹²⁶, o, tras ser plateados se le daba corladura, es decir, se les aplicaba un barniz que les daba un matiz dorado⁹²⁷, aunque en ningún lugar sucedía como en Bermeo donde los seis palios que tenían estaban hechos con varas de plata⁹²⁸. La orfebrería de estas piezas no se reducía a los palos que las sostenían, elementos trabajados de forma extraordinariamente simple por otra parte, sino que había también otra serie de adornos entre los que sobresalían las campanillas de plata que colgaban de las cenefas del palio, como ocurría con las doce campanillas que tenía el palio de damasco carmesí de la Purísima Concepción de Elorrio⁹²⁹. Al brillo de espejo de los palos plateados o pintados de oro se sumaban los reflejos de las campanillas con sus pequeños acordes que, más que evocar música, debían de reflejar las pequeñas voces, el regocijo infantil, la alegría que la festividad del Corpus también debía fomentar.

Sustentando esas campanillas a modo de cascabeles estaba la tela del palio. Esta tela, si hemos de guiarnos por el testimonio de Lequeitio, estaba bordada siempre con gran riqueza. Aunque el ejemplo que nos queda es del XVIII, testimonios del XVII también nos muestran esta riqueza en bordados y tejidos: así tenemos el palio de damasco blanco encargado a Juan Martínez de Ysasi para Santiago en 1636⁹³⁰ siendo el blanco el color que se mantendrá en Bilbao para la procesión del Corpus como lo demuestra el nuevo que se hizo entre 1700 y 1704⁹³¹, el realizado en tisú blanco con las armas del Ayuntamiento en 1747⁹³² y la cubierta de las andas de la custodia que se cubrían de damasco blanco con cuatro manguitas del mismo color y tela en sus brazos⁹³³. Mientras que la decoración del escudo del ayuntamiento es algo común a casi todas estas piezas y aparece, por ejemplo, en San Severino de Valmasada en 1632⁹³⁴, el color blanco, destaca también en el palio del Corpus en 1656 en Portugalete, hecho en

⁹²⁶ A.H.E.V. Elorrio, libros de fábrica de la iglesia de la Purísima Concepción, A-185, 1773, pp. 394v-340.

⁹²⁷ A.H.M.B. Libro de fábrica de Santa María de la Atalaya y Santa Eufemia, n.º. 1624, 1764, p. 12.

⁹²⁸ Inventario de santa María. A.H.M.B. Libro de fábrica de las iglesias parroquiales unidas, n.º. 913, 29-XII-1663?, pp. 513-516.

⁹²⁹ A.H.E.V. Elorrio, libros de fábrica de la iglesia de la Purísima Concepción, inventario, A-185, 28-XI-1757.

⁹³⁰ A.H.E.V. Bilbao, libros de cuentas de la catedral de Santiago, A-294, 1637, p. 73.

⁹³¹ *Ibíd.*, A-295, 1700-1704.

⁹³² A.H.E.V. Bilbao, libramientos de la catedral de Santiago, 14-02 A-298, 26-V-1747.

⁹³³ A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro inventario de Santiago, 143/001, 1683; 1692, p. 71v.

⁹³⁴ A.H.M.V. Libros de actas, n.º. 26, 4-V-1632.

tela de “brocado” y guarnecido de oro⁹³⁵, y en el realizado para las iglesias de Bermeo en 1764, también de damasco blanco⁹³⁶.

Ejemplos de los palios que se realizaron en Bilbao hay muchos puesto que su pago es recogido en las mismas actas municipales debido a la importancia que estas piezas tenían no solo con relación a las fiestas sino con relación al prestigio que otorgaba su patrocinio y su posesión: el primer palio para proteger al Santísimo que encontramos en la documentación es el realizado en 1615, de cuyos palos nada se dice, con un dosel bordado por el oficial de Bilbao Pedro de Artache con las armas de la villa y con cordones elaborados por el cordonero bilbaíno Martín de Micoleta⁹³⁷. Para 1624 al parecer el palio ya no realizaba su función a gusto de los munícipes y se paga al brodador Pedro de Arteché por realizar uno nuevo solo para el Corpus y su octava⁹³⁸. Parece increíble la rapidez con que se destrozaban los palios del Corpus pues doce años después se confecciona uno nuevo completo, el ya comentado de Juan Martínez de Ysasi, con tela y varas, debido a la indecencia del anterior: se gastaron en él nada menos que 2326 reales y se hizo, como ya hemos dicho que fue costumbre, en damasco blanco guarnecido de oro⁹³⁹. Sin embargo, tendrán que pasar casi veinticinco años (años de fuerte crisis sin duda) para que las autoridades bilbaínas se decidan a realizar un nuevo palio para el Corpus cuyas telas serán encargadas de nuevo a Juan Martínez de Ysasi, con las armas de la villa bordadas por Miguel de Hoiabarda y cuyas varas serán doradas por el pintor Sebastián de Galbarriartu al que ya habíamos visto participar en la decoración del monumento de Santiago de 1665⁹⁴⁰. La decoración de las varas de los palios, a partir de ese momento, será un trabajo más delicado que se encargará con regularidad a los pintores de la villa como Bentura de Zuazo (Zuaço) que, junto a la pintura de los balcones de la casa consistorial, de color verde, plateó las ocho varas del palio de la Cofradía del Santísimo Sacramento de la que el ayuntamiento no solo era patrono sino que elegía a sus mayordomos de forma anual⁹⁴¹.

Sin embargo, lo más común era que el color elegido para el palio del Corpus fuese el rojo, el color real, el color de las ceremonias y, también, el color de Santiago por lo que esta iglesia, aparte del palio del Corpus, dispuso en el XVII de otro palio

⁹³⁵ A.H.M.P. Inventario de bienes de la iglesia de Santa María, c. 107 n. 9, p. 17v.

⁹³⁶ Se emplearon 15 varas y media de damasco blanco en su confección. A.H.M.B. Libro de fábrica de Santa María de la Atalaya y Santa Eufemia, nº. 1624, 1764, p. 12.

⁹³⁷ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 039, 13-VII-1615; 23-VII-1615.

⁹³⁸ *Ibíd.*, 048, 30-VIII-1624.

⁹³⁹ *Ibíd.*, 060, 9-VI-1636; 20-VI-1636.

⁹⁴⁰ *Ibíd.*, 084, 19-I-1660; 7-VI-1660; 17-XII-1660.

⁹⁴¹ *Ibíd.*, 107, 9-VIII-1683, p. 117.

hecho en damasco carmesí para las salidas del Santísimo⁹⁴². De terciopelo y de raso carmesí eran también los dos palios que tenía la Asunción de Lequeitio a finales del siglo XVII, el primero con bordados de oro “con mucho relieve” y el segundo guarnecido con franjas de seda⁹⁴³. En damasco carmesí también era el de la Purísima de Elorrio en 1757 y el viejo de Portugalete en 1656. De igual forma los dos palios de Santa María de Uríbarri en Durango del año 1640 eran de color carmesí, uno en raso y otro en damasco, siendo blanco el palio blanco de la cofradía del Santísimo Sacramento, que sacaba la custodia el día siguiente al Corpus⁹⁴⁴. Este hecho nos demuestra que cada momento religioso tenía un color adjudicado y simbólico y así, en la misma iglesia de Santiago, nos encontramos citados cinco palios (en realidad doseles) para el altar mayor en los colores blanco, morado, colorado, verde y negro que estarían adjudicados cada uno para cubrirlo en una festividad determinada como, por ejemplo, el negro durante la mayor parte de la Semana Santa.

Frente a estos colores destaca la descripción del nuevo palio de San Severino de Valmaseda donado por Lucas de Orcasitas Rocas en 1670, un palio “nuevo de seda pasada de platta y oro con sus flores crecidas y sus cenefas flecos y alamares de oro fino”⁹⁴⁵ en el que se realza la decoración floral, que debía ser la imperante en este tipo de creaciones (floral o/y vegetal) junto a las armas de la villa, y la riqueza de oro y plata en todos sus componentes. No es que la pieza tuviese adornos de oro y plata sino que la propia seda del palio era de esos colores, los colores de la riqueza y el esplendor. Con semejante derroche de color se nos muestra el esplendor y belleza de la obra donada que, como si fuese una cruz o una custodia, dignifica tanto al donante como al receptor y es fuente de maravilla y admiración en la fiesta.

Exceptuando el palio valmasedano, frente a un siglo XVII en el que imperan los colores blanco, rojo y dorado, en el XVIII, como lo muestra el palio lequeitiarra, los bordados y dibujos se complican con otros colores dominantes como el verde, e, incluso el azul⁹⁴⁶ que comenzaron a aparecer en piezas menores del XVII⁹⁴⁷: un ejemplo lo

⁹⁴² A.H.E.V. Bilbao, libramientos de la catedral de Santiago, 11-02 A-296, 13-V-1669.

⁹⁴³ A.H.E.V. Lequeitio, libros de fábrica de la Asunción, inventario, 1679-1730, A-277,1690, p. 46.

⁹⁴⁴ A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa María de Uríbarri, 29, 1640, p. 279.

⁹⁴⁵ A.H.M.V. Libros de actas, nº. 27, 4-VI-1670, p. 123.

⁹⁴⁶ La razón de que se hallen tan pocas vestimentas y telas religiosas en color azul es que este color estaba prohibido en el obispado de Calahorra para piezas como frontales, casullas y otros ornamentos eclesiásticos. *CONSTITUCIONES synodales antiguas...*, op. cit., libro III, título XX, constitución XX, p. 587.

⁹⁴⁷ En seda azul y colorada era el palio de la custodia menor de Portugalete que se empleaba por Cuaresma y Adviento en 1656. A.H.M.P. Inventario de bienes de la iglesia de Santa María, c. 107 n. 9, p. 17v.

tenemos en los palios que en 1738 poseía la iglesia bilbaína de San Nicolás, uno de damasco verde y morado, otro de blanco y rojo y un tercero de damasco blanco⁹⁴⁸. Parece que la decoración será, en su mayor parte, la realizada con motivos florales y vegetales tal y como veíamos en San Severino y se nos muestra de nuevo en el palio de Lequeitio.

Respecto a las telas que fueron empleadas para la confección de estas piezas, telas de las que hablaremos también al tratar los tapices y colgaduras, debemos señalar la elección casi masiva de las sedas, sobre todo el damasco que se impone de forma clara en el XVII y casi hasta la mitad del siglo XVIII (cuyo nombre alude a las telas que se importaban desde Damasco en la Edad media), y que, de forma general, será el nombre que se da a cualquier seda con relieve y bordados entre los que sobresalen los adornos florales y vegetales. Es considerado también, de forma bastante común, un tejido recio que permitía el mantenimiento de los bordados que sobre él se hicieran durante largo tiempo⁹⁴⁹. Una tela lujosa que, además, era traída siempre de fuera del Señorío y que fue utilizada también en la confección de las banderas, pendones y guiones de los que ahora hablaremos.

En cuanto a la elección de brocados, como el de 1656 de Portugalete, rasos, vistos en Santa María de Uríbarri en 1640, y tisús, del palio bilbaíno de Santiago del XVIII, en realidad solo estamos asistiendo a la elección de diversas telas de seda, las más ricas y apreciadas, la primera seguramente fuerte y adamascada; la segunda tela, de las llamadas “simples” por tener una sola urdimbre y trama, permitía un envés brillante que aportaba una sensación de novedad, curiosidad y riqueza que cuadraba bien con la obra a la que estaba destinada⁹⁵⁰; el tisú de la tercera cita, proveniente de la moda francesa que tanto influirá en la España del XVIII tanto en telas como en vestimentas, nos habla de la imposición de los gustos europeos, plasmados en una tela rica, hecha generalmente con hilos de oro y plata, en un elemento tan ligado a la tradición religiosa, popular y festiva peninsular como los palios del Corpus Christi.

Banderas, pendones y guiones son los nombres que reciben las banderas que tienen diferentes orígenes en las fiestas: el nombre de bandera es el más general,

⁹⁴⁸ A.F.B. Bilbao, sección antigua, inventario de la iglesia de San Nicolás, 466/002/037, 1738.

⁹⁴⁹ FLEMING, J.; HONOUR, H., *Diccionario de las artes decorativas*, Madrid, Alianza, 1987, p. 205; PARTEARROYO LACABA, C., “Telas. Alfombras. Tapices”, en BONET CORREA, A. [coord.], *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, [4ª ed.], Madrid, Cátedra, 2002, 366-367.

⁹⁵⁰ FLEMING, J.; HONOUR, H., op. cit., p. 681; PARTEARROYO LACABA, C., op. cit., p. 351.

mientras que pendón se llama a las divisas o insignias que, sobre todo las cofradías, sacan en las procesiones⁹⁵¹, y guión es un pendón menor que encabezaba ciertas procesiones o precedía a ciertas piezas relevantes de las mismas. En lo que se refiere a la procesión del Corpus, la única bandera presente va a ser la de la villa, los pendones van a ser de las cofradías e iglesias y guiones serán los propios de la custodia que se saque. Así expuesto parece clara la diferencia entre cada pieza pero, en la realidad, ni los propietarios ni aquellos que las describen en los inventarios de la época moderna tienen muy claras las diferencias entre unos y otros términos utilizándose todos de forma similar.

Respecto a las **banderas** y **estandartes** de las villas, las citas sobre ellas serán muy numerosas pues todas las villas procurarán tener al menos una en buen estado tanto para las celebraciones festivas como para otros menesteres como alardes, levas, etc. Dondequiera que saliesen o fuesen situadas, su función siempre era la misma: recordar a todos aquellos que la vieran el poder municipal que representaba y el poder real que les sustentaba. Estas banderas municipales solían estar hechas en tejidos resistentes como el tafetán, que es el material más empleado en estas insignias, llevando, de forma conjunta, por un lado las armas de la villa y por el otro el escudo real de Castilla como vemos, por ejemplo, en la bandera de tafetán blanco hecha en Portugalete en 1703 que sustituyó al antiguo pendón de damasco carmesí hecho en 1650⁹⁵². También podían llevar los escudos de forma separada como sucede con el bilbaíno estandarte real, coetáneo del portugalujo, que salía en todas las procesiones a las que acudía el ayuntamiento en cuerpo de villa y que arregló y bordó de nuevo Pedro de Arteché, vecino de Bilbao, por la nada despreciable suma de 1102 reales⁹⁵³.

Este mismo Pedro de Arteché, maestro bordador, será el que en 1652 vuelva a reparar el estandarte y, además, componga el “palio de la villa”⁹⁵⁴ lo cual nos muestra que todo este tipo de obras con carga jerárquica y que tenían un fuerte componente de confección, se encargó de forma casi exclusiva a los bordadores locales a lo largo del XVII, bordadores que se proveían de telas llegadas tanto de la corte y otras zonas de España como de países extranjeros: un buen ejemplo lo constituye el dosel hecho para

⁹⁵¹ Como ejemplo tenemos los cuatro pendones en posesión del cabildo de Santa María de Portugalete, uno verde de la Vera Cruz, otro blanco de Nuestra Señora y dos “colorados”, el mayor con los bordados de la azucena y la custodia, y el menor para cuando salía el Santísimo Sacramento. A.H.M.P. Inventario de bienes de la iglesia de Santa María, c.107 n. 9, 1656, p. 17v.

⁹⁵² A.H.M.P. Libros de actas, c. 4 n. 1, 15-V-1704, p. 54; c. 3 n. 5, 19-XII-1650, pp. 239-240.

⁹⁵³ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 074, 23-IX-1650.

⁹⁵⁴ *Ibíd.*, 076, 25-IX-1652.

Santiago para las fechas de Corpus en 1656, dosel realizado en una tela de oro traída desde Madrid⁹⁵⁵. De tal forma las telas de Madrid y sus bordadores adquirieron prestigio en la villa bilbaína que el siguiente estandarte real realizado para las procesiones de 1687, hecho en seda y plata, se encargó directamente en Madrid⁹⁵⁶. También Durango encargó damasco carmesí, oro, raso, etc., en Toledo, para la reparación de su estandarte y la realización de un nuevo “pendón” con las armas reales cuya confección se encargó al bordador de Bilbao Martín de Amurrio⁹⁵⁷. Esa corriente de encargar los estandartes a bordadores foráneos va a ser continuada a lo largo del XVIII como lo demuestra la bandera encargada por el ayuntamiento de Lequeitio en 1756 a un maestro bordador de Zaragoza, José Gualba, que la hizo gracias al dibujo que José de Urrutia sacó del estandarte que la villa entonces poseía⁹⁵⁸.

Uno de los lugares donde se recoge de forma casi anual la existencia de este tipo de banderas es Elorrio donde los inventarios municipales recogen el tipo de tela y el estado en que se encuentran: en 1610 era una única bandera de tafetán con borlas y su palo, coronado por una lanza; en 1634 eran dos banderas de tafetán con borlas de seda, la nueva con tres borlas y la antigua con dos; en 1695 una bandera de tafetán de diferentes colores “algo andada” y un pedazo de la bandera vieja; en 1712 esta bandera “andada” se define como “bieja de seda de colores con su palo rematte de fierro y la caveza del venablo” y en 1718 se dice que es de Tafetán en colores blanco y colorada con su “cruz de Borgoña”, etc.⁹⁵⁹. Si esta bandera de Elorrio se recoge de forma tan detallada es porque también era empleada en un tipo de función que, con el tiempo, pasará de ser puramente militar y defensiva a ser festiva y celebrativa: nos referimos a los alardes, siendo normal en la documentación del siglo XVIII referirse a la bandera municipal como la “bandera de los alardes”.

Al comenzar el siglo XVII el tamaño de estas banderas debía ser bastante grande pero, debido a la necesidad no solo de sacarla en las procesiones sino de hacerla servir también en los alardes y otras funciones militares, su tamaño se redujo de forma considerable como lo demuestra la información que en 1643 pidió el ayuntamiento de Valmaseda en relación a la compra de una nueva bandera “de las que aora se ussan”

⁹⁵⁵ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 080, 8-V-1656

⁹⁵⁶ *Ibid.*, 111, 3-VI-1687.

⁹⁵⁷ A.H.M.D. Libros de cuentas, 5, 1634, p. 100.

⁹⁵⁸ A.H.M.L. Libros de cuentas, nº. 90, 1756.

⁹⁵⁹ A.F.B. Elorrio, manuales de autos del ayuntamiento, C.6 L.74, 1610; C.6 L.75, 1634; C.6 L.76, 1695; C.42 L.277, 1712; C. 42 L.281, 1718, p. 3.

puesto que la que entonces tenían era “tan grande que no se puede sacar”⁹⁶⁰. También, con el paso de los años, la funcionalidad más estricta irá primando de forma clara en estas piezas que perderán colorido en las telas para ganar una sobriedad y riqueza que les permitía participar en todo tipo de festividades como sucedió con el estandarte de la villa bilbaína en 1704 donde las pequeñas piezas de tela, las “colonias” que remataban a la bandera, fueron sustituidas por unos pendientes de “ilo de oro y plata con sus cordones de lo mismo” que, amén de hacerle ganar riqueza y respeto, saldría a la larga más barato puesto que servía para todas las funciones festivas⁹⁶¹. Por lo demás, la tipología de estas piezas permanecería invariable como lo demuestra el estandarte también bilbaíno que se hizo para las “procesiones generales y funciones públicas” en 1745⁹⁶², con las armas reales y de la villa bordadas en oro y plata.

De cualquier forma, si queremos saber el tipo de decoración que estas piezas contenían, la única bandera que nos queda de esa época elaborada por los poderes locales es el enorme estandarte del Consulado de Bilbao del siglo XVIII y que hoy día es propiedad de la Diputación Foral de Bizkaia.

Esta gran bandera de seda tiene bordado en su centro el escudo del Consulado, un galeón de tres puentes propio de finales del siglo XVII. El navío, dentro de una cartela más barroca que rococó, está rodeada por multitud de elementos militares tales como banderas, picas, flechas, lanzas, trompetas, cañones, etc., asentándose sobre un suelo ajedrezado donde cañones y otras armas son flanqueadas por dos esferas que representa una al mundo y la otra a la bóveda celeste. Sobre el rótulo sobre el que se asienta toda la composición y habla de su dedicación al Consulado hay una rosa de los vientos y, dando cima a toda la composición, está la figura de la Marina inspirada en la iconografía de la Esperanza con el ancla.

Aunque cuando comentemos el elemento naval en la fiesta vizcaína entraremos más en profundidad en el estudio de la evolución de los símbolos navales en la fiesta, y con ellos del propio escudo del Consulado, diremos ahora que este escudo es el directo precedente del que Luis Paret dibujó y fue publicado en 1796 en las ordenanzas de la institución. Este escudo de Paret tiene también como centro un navío del XVII o principios del XVIII, enmarcado por guirnaldas de tipo rococó aunque las formas

⁹⁶⁰ A.H.M.V. Libros de actas, nº. 26, 18-I-1643.

⁹⁶¹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 127, 18-I-1704, p. 20.

⁹⁶² *Ibid.*, 167, 8-VII-1745, p. 135.

arquitectónicas sean clasicistas y la composición de armas y banderas, equilibrada y tendente a la simetría, parece preludiar la corriente neoclásica. La composición en sí de la bandera es muy similar a la que se encuentra en la portada de las ordenanzas del Consulado de 1738, representación muy barroca en concepción y realización donde aparecen incluso elementos como la rocalla en la cartela explicativa de la base. Por lo demás comentar como, mientras las formas del escudo evolucionan, el navío representado apenas lo hace, pasando de imitar las representaciones de navíos ingleses de la primera mitad del XVII (se aprecia cuando se compara el sello de 1693 con la representación de 1637 del galeón inglés *Sovereign of the Seas*) a semejar los barcos diseñados por Gaztañeta a finales del XVII.

Abandonando el terreno de las banderas y los escudos representados en ellas, nos adentramos en el análisis de los **pendones y guiones** (hemos puesto bajo esta denominación a todas las banderas que se empleaban para los recorridos procesionales en exclusiva) en los que, con más claridad que en las banderas del regimiento, se daba el trabajo de orfebrería junto al de confección. Eran piezas que se creaban con una consciente búsqueda de prestigio y nominalidad, en las que la durabilidad era un factor más a tener en cuenta sin ser tan importante como en las banderas del municipio.

Aunque no nos haya quedado ninguna muestra de este tipo de orfebrería como pueda haber en otras partes de España y Sudamérica, todas estas piezas solían tener un astil y una cruz de plata que las remataba y de las que hay numerosas referencias en la documentación de la época, sobre todo al tratar de su conservación y reparación. En los guiones, los únicos pendones que se citan casi siempre relacionados con la procesión del Corpus, esas cruces alcanzaban cierta relevancia que no poseían otras insignias: así parece demostrarlo el dato de Bermeo en que se nos informa de los 180 reales que se pagaron por las 11 onzas de plata utilizadas para la cruz del guión⁹⁶³.

Estas pequeñas banderas tenían una decoración mucho más acusada que los estandartes municipales y, aparte de los bordados de cruces, figuras de santos, vírgenes, etc., que siempre solían estar hechos en hilo de oro y plata, llevaban otro tipo de decoración que nada tenía que ver con la confección como pueden ser las campanillas de plata que ya veíamos al hablar de los palios y que encontramos de nuevo en el pendón de la iglesia de la Purísima de Elorrio, inventariado en el año 1757, pendón

⁹⁶³ A.H.M.B. Libro de cuentas de la cofradía del Santísimo Sacramento, nº. 910, 1738.

realizado en terciopelo carmesí, con una cruz central, y con cinco campanillas colgantes hechas en plata⁹⁶⁴. Este pendón debía ser sucesor del que se trajo de Sevilla el año 1637 y que costó 14.216 maravedíes, una cantidad bastante respetable para tratarse de una simple bandera de iglesia⁹⁶⁵.

Como ya hemos dicho los pendones y guiones suelen estar asociados de forma directa con los palios del Corpus, suelen precederlos en forma de aviso y suelen compartir tela y color como vemos, entre otros, en el palio y pendón de damasco blanco que poseía la vieja iglesia de San Nicolás en 1738, pocos años antes de su derribo⁹⁶⁶. Interesante debía ser también el pendón-guión que citan las actas municipales en 1736 y que utilizaba de forma exclusiva el regimiento para las procesiones que se celebraban en la villa con la participación de la iglesia de Santiago: en esta fecha el pendón, con bastante uso y años, se hallaba “mui indecente por lo apolillado y andrajoso y desechas las borlas y el escudo de armas del centro con muchos bujeros” por lo cual se decidió hacer uno nuevo de damasco carmesí del mismo tipo y tamaño. Este pendón, por lo descrito, se acercaría a la tipología de los estandartes de los que solo les separaría la estricta dedicación a las procesiones realizadas por el cabildo de Santiago. Al ser un pendón procesional útil para cualquier función el color elegido para su tela es el rojo, color, como ya se ha señalado, no solo de realeza y riqueza sino también del apóstol Santiago (hoy en día la bandera de Bilbao es un gran rectángulo blanco en cuya esquina superior derecha hay un cuadrado rojo).

5.3.1.3. Artes textiles. Las vestimentas.

El estudio de banderas y pendones nos conduce directamente hacia el análisis de las *telas* que formaban parte del escenario festivo. Las telas se empleaban para muy variadas funciones dentro de las fiestas y tanto podían servir de frente de un altar como ser colgadas en tapices o formar parte de las ricas vestimentas que la alta burguesía bilbaína exhibía en las ocasiones celebrativas de las que formaban parte. Para llevar a cabo su estudio de forma ordenada y coherente dividiremos este apartado en dos grandes secciones: una dedicada a las telas confeccionadas para ser adorno de edificios

⁹⁶⁴ A.H.E.V. Elorrio, libro de fábrica de la Purísima Concepción, inventario, A-185, 28-XI-1757.

⁹⁶⁵ A.F.B. Elorrio, libro de cuentas, C. 159 L.1988, 1637.

⁹⁶⁶ A.F.B. Bilbao, sección antigua, inventario de San Nicolás, 466/002/037, 1738.

y espacios públicos y otra dedicada a las vestimentas de actores y espectadores de la fiesta.

Dentro de la primera sección tendríamos que analizar los tapices, colgaduras, guadamecés, cortinas, etc., que sirvieron para decorar los espacios de la fiesta barroca y que en Vizcaya están tan presentes como en cualquier otro territorio de la corona española, lo que significa un gran número de obras documentadas de las cuales apenas quedan restos.

Los **tapices**⁹⁶⁷ eran, en el siglo XVIII, tejidos de lana, seda y, algunas veces, de hilo de oro, en los que se creaban escenas mediante la técnica de poner debajo el dibujo y labrando sobre ellos las imágenes o figuras con los adornos, colores y matices correspondientes. Empleando este término nos encontramos de nuevo con una dificultad añadida puesto que no es la palabra “tapiz” con la que en la época se denomina este tipo de piezas sino que se las pasa a llamar, de forma general, tafetanes⁹⁶⁸ o cortinas. Así, en las disposiciones que se tomaron para la aclamación de Carlos II en la villa de Bilbao, se estipulaba que “se cuelguen de tafetanes y otras telas ricas las bentanas de las cassas de la calle somera”⁹⁶⁹, en Portugalete tenemos las ocho “cortinas” de los pilares de la iglesia de Santa María, hechas en “felipichin”, recogidas en un inventario del siglo XVII⁹⁷⁰.

Aunque no eran tapices y tampoco estaban elaboradas en telas de lujo, deseamos recoger aquí uno de los sustitutos modestos de los tapices, los lienzos, telas pintadas, de

⁹⁶⁷ Existe una abundante bibliografía sobre este tema y, en general sobre toda la cuestión del arte textil de lujo, sobre todo religioso, en la España barroca: al ya citado PARTEARROYO LACABA, C.: “Telas. Alfombras. Tapices”, hay que sumar las obras de PÉREZ SÁNCHEZ, M., *El ornamento litúrgico en Murcia: siglos XVI-XIX: el arte del bordado y el textil [tesis doctoral]*, Murcia, Universidad, 1996, y *La magnificencia del culto: estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*, Murcia, Real Academia Alfonso X el sabio, Obispado de Cartagena, 1997, con “Algunos aspectos del arte textil de ostentación en Murcia: alfombras, colgaduras y tapices de los siglos XVII y XVIII”, *Imafronte*, nº. 12-13, 1998, pp. 271-292. Otros estudios sobre los tapices en concreto CRUZ YÁBAR, M^a T., *La tapicería en Madrid (1570-1640)*, Madrid, C.S.I.C., 1996; HERRERO CARRETERO, C., “La colección de tapices de la Corona de España: notas sobre su formación y conservación”, *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura*, nº. 665, 2001, pp. 163-192 (esta autora cuenta varios estudios sobre la colección de la Corona); GARCÍA CALVO, M., “Tapices barrocos en museos de Jaén”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº. 104, 2009, pp. 145-166; etc.

⁹⁶⁸ Se nombró a un responsable que se ocupase de cuidar los “tafetanes” y otras cosas pertenecientes a las cofradías bilbaínas. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 057, 8-V-1633.

⁹⁶⁹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 089, 4-XII-1665, p. 152. Esta era una condición muy habitual en las proclamaciones y la encontramos a lo largo de los dos siglos estudiados como podemos comprobar en la proclamación bilbaína de Luis I en 1724 en la que se exhorta a los vecinos a que en las calles cuelguen “las mas rricas colgaduras de tela y damasco que tuvieren”. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 146, 26-II-1724, p. 22v.

⁹⁷⁰ A.H.M.P. Inventario de bienes de la iglesia de Santa María, c.107 n. 9, 1656. Este dato aparece en una hoja suelta de fecha indeterminada.

lino o cañamo, que tenían la misma función que los primeros pero que, evidentemente, costaban mucho menos: lienzos eran los que se pusieron en la capilla mayor de Santa María en Bermeo durante el Jueves Santo⁹⁷¹, y también eran lienzos los que se instalaron en Valmaseda donde se pagaron 315 reales y medio por “unas cortinas de lienço pintadas con las armas reales y las de este señorío y esta villa para las fiestas de ella”⁹⁷².

Es muy raro también que las fuentes se refieran a los tapices de forma aislada sino que siempre son citados de forma conjunta, o, simplemente, como colgaduras, pues representan la totalidad de los que tienen en su poder las iglesias locales o las instituciones municipales.

Las **colgaduras**, entonces, serían el conjunto en el que se integra el tapiz⁹⁷³, bien sea por formar parte de un programa iconográfico, según una secuencia escénica de paños, o de un conjunto topográfico, según su destino decorativo y emplazamiento arquitectónico. El término colgadura, aunque sinónimo de tapicería, se aplicaba con un claro sentido arquitectónico, es decir, se aplicaba al conjunto de paños que cubrían las paredes de una pieza o un espacio exterior, como los interiores religiosos, las fachadas de los edificios, los balcones, etc. Colgar era, por tanto, la acción de suspender los tapices en un paramento para vestir o adornar un espacio⁹⁷⁴, labor que es citada innumerables veces en los libros de fábrica de las iglesias pues se realizaba de forma casi rutinaria en todas las festividades de cierta importancia.

La composición de estas colgaduras era de lo más variado aunque, respondiendo a las características económicas de cada siglo, en el siglo XVII, sobre todo en las villas pequeñas, abundarán los tafetanes excepto en Bilbao que ya desde mediados del XVII empleará damascos, terciopelo, hilo de oro, etc., para realizar los tapices de la villa.

Algo característico también de este tipo de conjuntos es que las instituciones públicas, incluido aquí el Consulado de Bilbao, estaban obligadas a alquilarlas a las

⁹⁷¹ A.H.M.B. Libro de fábrica de las iglesias parroquiales unidas, nº. 913, 1698.

⁹⁷² A.H.M.V. Libros de cuentas, nº. 24, 1655, p. 156.

⁹⁷³ Aunque casi siempre el estudio de tapices y colgaduras se hace de forma conjunta por razones evidentes, otras veces las colgaduras se tratan de forma específica por conformar series muy determinadas de tapices: COLLANTES DE TERÁN, F., “Colgaduras de la catedral”, *Archivo hispalense*, nº. 4, 1888, pp. 100-112; BENITO GARCÍA, P., ““El Alcázar vestido de seda” colgaduras y alfombras de S.M.C. Carlos II”, en CHECA CREMADES, F. [coord.], *El Real Alcázar de Madrid: dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España: Palacio Real... septiembre-noviembre, 1994*, donosita-San Sebastián, Nerea, 1994, pp. 308-317; etc.

⁹⁷⁴ A.H.M.V. Libros de cuentas, nº. 24, 1655, pp. 137-138.

instituciones y corporaciones de carácter religioso, necesitando una aprobación obispal si querían librarse de tan onerosa carga⁹⁷⁵.

Una de las colgaduras más conocidas en el siglo XVII bilbaíno fue la que realizó el Consulado de Bilbao en 1681 aprovechando los restos de la primera falúa que construyó el propio Consulado en 1671:

“...por quanto de las cortinas cobertor senefas y sobremesa de damasco carmesí que tenia la falua donde sus mercedes y antecesores en los dichos cargos y oficios se solian embarcar con los demas ministros para yr a haser la visita ordinaria de la barra de Portugalete [...] se havia hecho y formado una colgadura para el adorno del balcon mayor y principal de la dicha Universidad y cassa y que este con la desencia que se requiere asi los dias de corpus como su octaba corridas de toros y demas tiempos en que sus mercedes asistidos de dichos ministros suelen concurrir en dicho balcon”⁹⁷⁶.

La colgadura era un conjunto de siete piezas, forradas también en holandilla colorada, con franjas de seda “seys de a cuatro piernas y la setima de tres”⁹⁷⁷. Tanto prestigio adquirió dicha colgadura que ya desde el primer momento fue prestada para el adorno de las iglesias parroquiales en las diversas festividades. El resultado fue tal que, pocos meses después, los consules recordaban como habían acabado los anteriores “tafetanes” del Consulado, quemados, rotos o manchados, “que ademas de haverse perdido algunos y no saberse su paradero los demas estan de calidad que no son de provecho alguno”, con lo cual se decidió guardar los tapices en el cajón del archivo donde estaban el resto de los tafetanes, sacándose solo para las festividades a las que acudía el Consulado. Para que no hubiese ningún impedimento a esta disposición y nadie les obligase a prestar la colgadura escribieron al obispo de Calahorra-La Calzada pidiéndole su ratificación.

Por lo demás, incluso el Consulado recurría de forma regular al cabildo religioso bilbaíno para que les alquilasen los tapices con los que se adornaban las iglesias parroquiales como vemos en la relación de la cuenta que se hizo el año 1705 con motivo de la fiesta de la Visitación en San Antón⁹⁷⁸. Santiago tenía un buen repertorio de tapices como lo demuestra el hecho de que se llegase a colgar por completo la fachada que daba a la plazuela en el año 1622 con motivo de la fiesta del apóstol⁹⁷⁹. También la

⁹⁷⁵ Por contra, las iglesias no podían alquilar ni prestar sus ornamentos a las autoridades civiles. *CONSTITUCIONES synodales...*, libro III, título VII, constitución 10, p. 437.

⁹⁷⁶ A.F.B. Bilbao, Consulado, libros de actas, 3, 8-VII-1681, p. 159.

⁹⁷⁷ Citado en GUIARD, T., *Historia del Consulado de Bilbao*. Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1972, T. II, p. 553.

⁹⁷⁸ A.F.B. Bilbao, Consulado, caja 127, 1705.

⁹⁷⁹ A.H.E.V. Bilbao, libros de cuentas de la catedral de Santiago, 1619-1656, A-294, 1622, p. 13v.

vieja iglesia de San Nicolás dispuso de una colgadura hecha en tafetán y que fue traída desde Madrid en 1688: debido a la sencillez de su tela principal, se la adornó con puntillas llegadas desde Francia, seda carmesí y un cordón dorado⁹⁸⁰.

Colgaduras, sin embargo, las tenían muchas otras iglesias vizcaínas. En realidad, la primera iglesia parroquial de las villas tenía siempre la suya propia que prestaba al resto de las parroquias, aunque a veces no nos haya quedado constancia de ello: en Elorrio encontramos

“una colgadura de damasco colorado y paxizo en 16 piezas y 4 piezas de cenefas para dicha colgadura de felpa encarnada con flecos de seda nueva y una grande para goardar dicha colgadura que coje desde el Altar del Rosario a la de las Animas con el frontispicio del coro”⁹⁸¹.

Es la única vez que en este tipo de documentación encontramos especificado el lugar específico en el que se emplazaban estos tapices durante las celebraciones aunque, por lo demás, al igual que en el resto de informaciones, nada sabemos de la decoración de estos tapices ni de la iconografía que podían tener.

También en Durango encontramos una colgadura religiosa destacada, la proporcionada por un miembro de la nobleza local, Ambrosio de Meabe, que donó una nueva colgadura de damasco carmesí a la iglesia de Santa María de Uribarri en 1767⁹⁸². En un momento en el cual ya habían penetrado los tejidos franceses de seda, y los motivos de telas y tapices estaban también directamente influidos por las corrientes francesas, la donación de esta colgadura supone un motivo de prestigio para su donante y para su receptor, la iglesia duranguesa, tanto como si se hubiese donado un palio, una custodia o incluso una cruz procesional. Esta colgadura vendría a sustituir a la ya inventariada en el año 1670, doce tapices que fueron encargados por el mismo alcalde de la villa⁹⁸³. Esa colgadura antigua, como ya veíamos en Bilbao, era prestada al resto de iglesias parroquiales y ermitas, dañándose con tanto ajetreo. Los desperfectos sufridos decidieron a las autoridades municipales a cobrar por el préstamo, dejándose los tapices solo en la advocación de cada recinto, y reservándose el dinero recaudado para la compra de la siguiente serie de tapices⁹⁸⁴.

⁹⁸⁰ A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de fábrica de San Nicolás, 163, 1688, p. 16.

⁹⁸¹ A.F.B. Elorrio, inventario de la iglesia de la Purísima Concepción, C. 582 L.7495, 11-I-1706.

⁹⁸² A.H.M.D. Libros de cuentas, 13, 1767.

⁹⁸³ A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa María de Uribarri, 32, 1670, p. 176v.

⁹⁸⁴ A.H.M.D. Libros de actas, 9, 10-IV-1682.

La colgadura del XVIII donada por Meabe, de trece piezas⁹⁸⁵, era tan grande y pesada que se decidió ponerla solo en Semana Santa, Corpus, Asunción y Navidad: era preciso abrir agujeros en la piedra sillar y encajar las piezas de madera que sostenían poleas y roldanas, ya que solo gracias a estos medios se podía levantar semejante volumen de tela con seguridad⁹⁸⁶.

La donación de colgaduras, sin embargo, no fue exclusiva de Durango ni particular del siglo XVIII sino que también la encontramos en el XVII en Valmaseda con los tapices de Juan de Bedia que se colgaron en la iglesia de San Severino para la fiesta de este santo y que fueron fijados con cordeles seguramente a las columnas y muros internos de la parroquia⁹⁸⁷. Sin duda, estos tapices serían parte o el total de los 17 tafetanes de colores que se recogían en el inventario de la iglesia realizado entre 1653 y 1654⁹⁸⁸ y que se usaban para las fiestas principales de la villa: Corpus, San Pedro y San Severino.

Y es que, por lo que parece, la nobleza y la alta burguesía vizcaína eran grandes consumidores privados de este tipo de conjunto de tapices ya que los propios ayuntamientos recurrían a ellos para aprovisionarse de nuevas piezas como lo demuestra el decreto bilbaíno de 1676 en el que se reconoce la gran necesidad que tiene el ayuntamiento de una colgadura “ansi para el adorno de su ayuntamiento como para las funciones publicas”⁹⁸⁹, encargándose al síndico que compre una colgadura de brocado, que ya dijimos era una seda fuerte, “que se hallaba de venta en poder de Dña. Anta. de el Campillo”, formada por trece paños y dos cenefas y en la cual se gasto la nada despreciable suma de 3800 reales. Esta colgadura, como casi todas las de origen municipal, será alquilada también para otras instituciones aunque desde 1686 deciden negarse a ello e invocan la aprobación del obispo de Calahorra para lograrlo⁹⁹⁰

Sin embargo, a la hora de buscar una colgadura nueva para las cofradías bilbaínas, pagada sobre todo con el dinero de las propias cofradías, el ayuntamiento no dudó en invertir 15.000 reales, cifra bastante elevada, en la creación del nuevo conjunto que, en principio, se haría en damasco carmesí (se dispusieron a comprar 115 varas) e hilo de oro⁹⁹¹. A pesar de ello, dos años después la colgadura aún no estaba hecha: se

⁹⁸⁵ A.H.M.D. Libros de actas, 13, 16-VI-1767, p. 88.

⁹⁸⁶ A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa María de Uribarri, 27, 1768, p. 179.

⁹⁸⁷ A.H.M.V. Libro de fábrica de la iglesia de San Severino, nº. 022, 1649-1650, p. 116v.

⁹⁸⁸ *Ibíd.*, 1653-1654, p. 139.

⁹⁸⁹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 100, 21-VIII-1676.

⁹⁹⁰ *Ibíd.*, 2-I-1686.

⁹⁹¹ *Ibíd.*, 101, 25-I-1677.

habían realizado hasta entonces 6 paños “a cinco piernas” y dos de seis “piernas” con un largo de cinco varas, sobre unos cuatro metros y medio, confeccionados en terciopelo carmesí traído de Valencia, damasco carmesí con franja y guarnición de oro hilado que se trajo desde Sevilla, equivalente todo a 7000 reales. Pese a que no conocemos la iconografía del conjunto es claro que el ayuntamiento quiso realizar una obra de una riqueza visual incontestable al menos en las telas de su composición. Pero la colgadura, quizás por la extremada riqueza de la que querían dotarla, tuvo graves problemas para ser finalizada y todavía en 1681 seguía sin acabarse. Respecto a su destino, en 1702 el ayuntamiento prohibió que se prestase a las capillas particulares y que solo se pusiese “en el cuerpo de las yglesias parrochiales por los daños que rrecive”⁹⁹².

Es de imaginar que todas estas piezas de tela, tan enormes y costosas de poner, quedaban en bastante mal estado con tanto subir y bajar, tanto guardarse y sacarse, doblarse y desdoblarse, etc., y las instituciones públicas, después de haber hecho el gran gasto que suponían, y pese a cobrar en muchas ocasiones por su alquiler, no estaban de acuerdo con prestarsela a cualquier organismo religioso o a cualquier particular que se la solicitase. Así pues los poderes públicos intentaron escaquearse de esta responsabilidad como pudieron pero, vistas las numerosas quejas, se podría decir que no les sirvió de mucho lo cual es comprensible pues ¿quién no quisiera, lego o clérigo, adornar su capilla o iglesia con esos magníficos tapices que por sí solos, al abarcar metros y metros de muro, dotaban al espacio religioso de magnificencia y colorido, convirtiéndolo en un lugar de maravilla como ningún otro elemento podía conseguir?

Las telas costosas, sin embargo, no solo fueron utilizadas para realizar los tapices o tafetanes sino que también se emplearon para confeccionar cortinas y frontales. Las **cortinas** solían emplearse para cubrir los altares y figuras durante diversas ceremonias, casi siempre relacionadas con fiestas. Citas sobre cortinas son abundantes en toda la documentación recogida: en la iglesia de Santa María de Portugalete tenemos, por ejemplo, una gran cortina de terciopelo carmesí, bordada en oro y forrada de tafetán azul celeste, con la gotera en brocalete de oro y campanillas de plata, para cubrir el altar mayor⁹⁹³. Era normal también que, durante la Semana Santa, se cubriese los retablos mayores con cortinas por lo general negras como podemos ver, por ejemplo, en Bermeo⁹⁹⁴ o moradas como en Valmaseda⁹⁹⁵, siendo también de bayeta

⁹⁹² A.F.B. Bilbao, libros de actas, 125, 4-I-1702, p. 11.

⁹⁹³ *Ibíd.*, p. 17v.

⁹⁹⁴ A.H.M.B. Libro de fábrica de las iglesias parroquiales unidas, nº. 913, 29-XII-1663, p. 516.

negra la tela con que se cubría la cruz durante la Semana Santa en San Agustín de Elorrio⁹⁹⁶ (las mangas de las cruces eran también siempre de ricas telas bordadas). Un caso excepcional y original, pese a lo que ahora nos pueda parecer, eran las seis cortinas negras que poseía la iglesia de San Antón en Bilbao para sus seis grandes ventanas y que, sin duda, se podrían en ocasiones luctuosas y durante la Semana Santa⁹⁹⁷.

Estas cortinas estaban realizadas, como los tapices, en sedas y tafetanes, que no tenían porque ser obligatoriamente de seda. De tafetán, y posiblemente también de seda, fue la realizada para el camarín de la Purísima de Elorrio que se confeccionó con veinticinco varas de tafetán “doblete fino color carmesí” traído de Toledo⁹⁹⁸, uno de los centros productores de seda del reino. El hecho de que la tela sea “doblete” indica que se quería dotarla de una mayor consistencia y peso.

Como sucedía cuando hablábamos de los tapices, y de forma lógica, vemos que las telas de las cortinas también se traen de fuera del Señorío como ocurría en el caso anterior o como acontece con el ornamento (no se especifica el tipo de pieza o piezas que son) blanco de tafetán doble, traído de Sevilla ya confeccionado, que lucía la iglesia de la Asunción de Lequeitio en el año 1666⁹⁹⁹.

En algunas ocasiones la ausencia de estas piezas, cuya riqueza era otro de los elementos que hablaba de la importancia de patronos e iglesias y cubría los interiores religiosos de color y magnificencia, conllevaba la amonestación de los visitantes obispaes, del propio obispo o, en el caso de Valmaseda, del arzobispo de Burgos que mandó que se hiciese una cortina de damasco encarnado para el tabernáculo del Santísimo, cortina que debía tener media vara de damasco, otra media vara de tafetán encarnado de Granada y una onza y dos ochavos de punta de oro¹⁰⁰⁰.

Más no solo los espacios religiosos se adornaban con este tipo de creaciones sino que también los públicos lo hacían como lo demuestra el decreto del Consulado de Bilbao de 1759 en el que se decide, por no quedar mal ante vecinos, naturales y forasteros, adornar el salón del Consulado, a la sazón en el piso superior del

⁹⁹⁵ En el día de Pasión el retablo mayor de San Severino y los colaterales de San Martín y La Piedad se cubría con grandes cortinas de ese color. A.H.M.V. Libro de fábrica de la iglesia de San severino, nº. 022, 1677-1678, p. 281.

⁹⁹⁶ A.F.B. Elorrio, libros de fábrica de la iglesia de San Agustín, 1722-1779, C.609 L.7783, 1739-1742.

⁹⁹⁷ A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de cuentas de San Antón, 1651-1827, 161/001, 1743, p. 136v.

⁹⁹⁸ A.H.E.V. Elorrio, libro de fábrica de la iglesia de la Purísima Concepción Concepción, 1717-1795, A-185, 1742, p. 98.

⁹⁹⁹ A.H.E.V. Lequeitio, libro de fábrica de la Asunción, 1627-1678, A-276/277, 1666, p. 191.

¹⁰⁰⁰ A.H.M.V. Libro de fábrica de la iglesia de San severino, nº. 022, 1665-1666, p. 200v.

ayuntamiento bilbaíno junto a San Antón, para “hazer juego con el salón del ayuntamiento de esta noble villa” haciéndose

“zenefas y cortinas de damasco carmesí de puertas y ventanas con sus galones de oro o plata, como también las sillas correspondientes para los mencionados sres. Prior y consules [...] de damasco carmesí como las mesas de la Audiencia [...] para que todo haya juego executandolo con el maior primor y hermosura...”¹⁰⁰¹.

Como vemos no solo las cortinas de estos espacios del poder laico estaban realizadas en ricas telas sino que era común utilizar la seda, los damascos, y también el terciopelo para confeccionar el tapizado de las sillas y bancos que las autoridades disponían en sus salones de reuniones. Estos bancos y sillas municipales, tapizados de forma uniforme en rojo, eran utilizados en el aspecto festivo tanto dentro de los actos que se hacían en este tipo de salones como en otros lugares ya que era común en los ayuntamientos el prestarlos para determinadas actividades festivas como, y sobre todo, el teatro¹⁰⁰².

Respecto a los **frontales**, que también se realizaban en telas suntuarias, las citas son muy numerosas porque casi todos los altares tenían sus piezas correspondientes hechas en telas de diversa calidad. Es curioso destacar que, cuando se intentó cambiar esta costumbre, las autoridades vizcaínas se negaron a alterarla. Un ejemplo es Valmaseda donde el síndico procurador Juan de Radobeitia, en 1643, deseaba instalar frontales de azulejos, como era común entonces en Andalucía, en el retablo o altar mayor de San Severino, en el de La Piedad y el de San Martín. La negativa del ayuntamiento se fundó en que los azulejos no permitirían poner de forma demasiado cómoda los “frontales de brocado damascos y otras sedas”¹⁰⁰³.

Fuera de la categoría de las telas tendríamos los **guadamaciles**¹⁰⁰⁴, de los que tenemos alguna noticia en estos siglos, pieles de cordero decoradas con láminas de plata que, una vez bruñidas, recibían un barniz amarillo o corladura (tratamiento del que hemos hablado en relación a las varas de los palios) que producía el efecto del oro y sobre el que se pintaba al óleo. El efecto decorativo final, si se empleaba la estampación para decorarlos, era parecido al de los fondos de terciopelo con brocados que se

¹⁰⁰¹ A.F.B.Bilbao, Consulado, libros de actas, 10, 30-VI-1759, p. 158.

¹⁰⁰² Un buen ejemplo lo encontramos en Durango donde, si era necesario, se conseguían bancos de todos los lugares bajo protección municipal. A.H.M.D. Libros de cuentas, 7, 1672.

¹⁰⁰³ A.H.M.V. Libros de actas, nº. 26, 26-VI-1643.

¹⁰⁰⁴ Se los ha llamado guadamaciles, guadamecil, guadamecí, guamamecía o guadamací.

utilizaban en los siglos XV y XVI como fondo de decoraciones pictóricas y, si se empleaba el ferreteado de los fondos para lograr dar una falsa impresión de profundidad, transmitían la impresión de los fondos estucados de la pintura gótica del Reino de Aragón. Fueron empleados como alternativa a las cortinas, frontales y, sobre todo, como sustitutivos “frescos” de los tapices, siendo más baratos que estos y más resistentes a la humedad¹⁰⁰⁵. Su momento de esplendor fue la Edad Media, cuando se les consideraba un objeto de lujo exclusivo de España y un regalo digno de reyes, pero el siglo XVII marcó su periodo de decadencia desapareciendo por completo su industria en la Península a lo largo del XVIII¹⁰⁰⁶.

La mejor cita que tenemos de este tipo de piel trabajada artísticamente y su aplicación en la fiesta se encuentra en Durango en 1747 cuando se trajeron nada menos que 150 guadamaciles para cubrir el monumento de semana Santa que entonces se estaba construyendo en Santa María de Uribarri por el escultor Esteban de Vizcarra, guadamaciles que fueron traídos desde Madrid y que suponemos serían pintados en Durango ya que si no su valor habría excedido con mucho los 650 reales que se pagó por ellos¹⁰⁰⁷. La aparición de este tipo de piezas en Durango responde a la tradición local ya que los encontramos en esta villa desde el siglo XVII como frontales de altar para la Cofradía de la Vera Cruz: en 1655 se realizaron dos, uno teniendo en medio la imagen de la Virgen de las Angustias y otro con la figura de Cristo Atado a la Columna¹⁰⁰⁸. Teniendo en cuenta la sensación de profundidad que los guadamaciles podían proporcionar, junto a su sensación de riqueza, aunque la producción de estos ornamentos estaba llegando a su fin, su presencia en el monumento durangués responde a una nueva forma de concepción en la creación de los monumentos vizcaínos donde la falsa sensación de perspectiva gracias a los lienzos pintados va a ser fundamental.

¹⁰⁰⁵ FERRANDIS TORRES, J., *Cordobanes y guadameciles: Palacio de la Biblioteca y Museos Nacionales: catálogo de la exposición*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1955; AGUILÓ ALONSO, M^a P.: “Cordobanes y Guadameciles”, en *HISTORIA de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 325-336; HITA BOHAJAR, M^a, “Los guadameciles de la Catedral de Córdoba”, *Ars sacra: revista de patrimonio cultural, archivos, artes plásticas, arquitectura, museos y música*, n.º. 3, 1997, pp. 62-65; URQUÍZAR HERRERA, A., “Pintura y guadameciles en la Córdoba del siglo XVI”, en *CÓRDOBA DE LA LLAVE*, R. [coord.], *Mil años de trabajo del cuero : actas del II Simposium de Historia de las Técnicas*, Córdoba, 6-8 de mayo de 1999, Córdoba, Litopress, 2003, pp. 519-534; ALORS BERNABÉ, T., “Guadameciles del Archivo Histórico Provincial de León”, *De arte: revista de historia del arte*, n.º. 10, 2011, pp. 69-82; etc.

¹⁰⁰⁶ AGUILÓ ALONSO, M^a P., op. cit., p. 331.

¹⁰⁰⁷ A.H.M.D. *Libros de fábrica de Santa María de Uribarri*, 27, 1745.

¹⁰⁰⁸ A.H.M.D. *Libros de cuentas de la Cofradía de la Vera Cruz*, 37, 1655.

Abandonando ya los ornamentos civiles y religiosos con los que se decoraban los espacios festivos durante las celebraciones, debemos enfrentarnos al estudio de las **vestimentas** con que protagonistas y espectadores se engalanaban con motivo de estos eventos¹⁰⁰⁹. Aunque haremos alguna breve referencia a las vestimentas que los religiosos lucían con motivo de las fiestas, nuestro estudio se centrará de forma fundamental en las ropas que lucían los laicos durante estas celebraciones..., los laicos varones sobre todo puesto que en ningún momento la documentación de los patronos de la fiesta va a hacer referencia a la indumentaria de las mujeres a no ser para recordar las reconvenções expresadas por visitantes y obispos a este respecto.

Siguiendo una tradición que se remonta sin duda al comienzo de la Historia y llega hasta la actualidad, los momentos festivos son los elegidos para exhibir las mejores galas de que se disponen: la ropa es el medio más fácil y directo por el que una persona deja patente su adscripción a una clase social o jerarquía (“identificando el traje identificamos al hombre y su grupo”¹⁰¹⁰), haciendo ostentación de esa diferencia en un medio tan visual como la fiesta y, sobre todo, la fiesta del Barroco.

Aunque con motivo de la fiesta las calles se llenaban de vestidos nuevos y tejidos costosos, los trajes mostrados en los espacios festivos no eran más que versiones lujosas de los que se podían ver de forma cotidiana en las calles por lo que en España, sobre todo en ciertas zonas, el color festivo no fue tan patente como en otros lugares de Europa. Los vestidos de comienzos del XVII, en lo que a la fiesta se refiere, son herederos del rigor del XVI y son, de forma generalizada, negros aún en los momentos celebrativos: el siglo XVI, donde España fue la potencia hegemónica mundial,

¹⁰⁰⁹ En la última década, después de décadas desinterés por parte de los investigadores, los estudios sobre la moda histórica en España experimentado un gran auge: ALBIZUA HUARTE, E., “El traje en España”, en LAVER, J.: *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 319 y ss.; DESCALZO LORENZO, A., “El arte de vestir en el ceremonial cortesano. Felipe V”, en TORRIONE, M. [coord.], *España Festejante...*, pp. 197-204.; *El retrato y la moda en España (1611-1746)*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma, 2003; “Nuevos tiempos, nueva moda: el vestido en la España de Felipe V”, en MORALES, N.; QUILES GARCÍA, F. [eds.], *Sevilla y Corte: las Artes y el Lustró Real: (1729-1733): [Coloquio internacional, Madrid 7-8 de mayo de 2007, Sevilla 10-11 de mayo de 2007]*, Madrid, Casa de Velázquez, 2010, pp. 157-164 [Esta autora es una especialista con un gran número de trabajos en este campo]; LEIRA SÁNCHEZ, A., “El vestido y la moda en tiempos de Goya”, *Textil e indumentaria [recurso electrónico]: materias, técnicas y evolución: curso impartido del 31 de marzo al 3 de abril de 2003, Facultad de Geografía e Historia de la U.C.M., 2003*, pp. 205-219. Disponible en: http://ge-iic.com/files/Publicaciones/moda_en_tiempos_de_goya.pdf; “La moda en España durante el siglo XVIII”, *Indumenta: revista del Museo del Traje*, nº. 0, 2007, pp. 87-94; PUERTA ESCRIBANO, R. de la, *La segunda piel. Historia del traje en España*, Valencia, Biblioteca Valenciana, Generalitat Valenciana, 2006; “La moda civil en la España del siglo XVII: inmovilismo e influencias extranjeras”, *Ars longa*, nº. 17, 2008, pp. 67-80; etc.

¹⁰¹⁰ HINOJOSA I FAYES, P., “El vestido y la moda”, en *ARTE efímero y espacio estético...*, op. cit., p. 223.

determinó que Europa vistiese “a la española”, es decir, y dejando a un lado la moda del momento, de negro. El negro fue considerado desde este instante y por este motivo el color de la máxima elegancia, sin ser apreciado tanto como el color de la sobriedad como a veces se cree¹⁰¹¹.

Conforme fue decayendo el poderío español a lo largo del XVII el traje peninsular fue perdiendo importancia frente a la difusión de la moda francesa que, con el acceso al trono de Luis XIV, introdujo varias piezas del atuendo militar, casaca y corbata, en el traje diario. España, sin embargo, siguió manteniendo el típico traje negro, de larga tradición en el país, compuesto de jubón, ropilla, ferreruero y calzones y el complemento de la golilla, armadura de cartón que sostenía la valona o cuello de lienzo. La golilla será el elemento que toda Europa identificará con el vestido a la española.

Este traje español se caracterizó por sus forma estrechas que daban una cierta rigidez al cuerpo y cuya finalidad era conseguir una silueta esbelta, acorde con el modelo estético del momento. El jubón, en ricas telas, se ponía sobre la camisa y cubría hasta la cintura; la ropilla iba sobre el jubón y los calzones, muy estrechos, abrigaban el cuerpo desde la cintura hasta las rodillas, sustituyendo a las calzas cortas desde 1622. La golilla sustituyó a la gorguera (se daba de forma generalizada este nombre a todo tipo de cuellos) por real pragmática desde 1623 convirtiéndose en prenda obligatoria de la indumentaria masculina sobre todo en los actos oficiales [fig. 76].

Con el derrumbamiento del poder español, patente en todo el mundo, y la cercanía del fin de siglo, aumentó la resistencia en el país a vestirse a la francesa, como si cambiar de vestimenta significase una traición a las raíces nacionales españolas. De esa forma se convirtió el traje de golilla en símbolo de la tradición, e incluso de la nación, por lo que se le otorgará el rango de traje obligado en los actos oficiales a lo largo del siglo XVIII pese a la adopción de las formas francesas en el ámbito privado.

En ningún sitio mejor que en el ámbito festivo se puede percibir mejor la supervivencia de este “traje nacional” que es el traje de golilla (con su sempiterno color negro) como el propio de las autoridades en los eventos festivos [fig. 77]. Es durante el siglo XVIII cuando va a surgir la cuestión de cómo debía ser el traje que llevasen los representantes municipales en las fiestas. Hasta que la nueva dinastía borbónica accedió al trono la cuestión no tuvo mayor importancia ya que la costumbre adoptada en el XVI, con el traje negro que adquirirá su forma definitiva durante el reinado de Felipe IV, fue

¹⁰¹¹ ALBIZUA HUARTE, E., op. cit., p. 319 y ss.; DESCALZO LORENZO, A., “El arte de vestir en el ceremonial cortesano...”, op. cit., p. 197 y ss.

la que pervivió sin ninguna dificultad. La adopción de este traje viene dada por las preferencias en el vestir que demostró Felipe IV que adoptó valona y golilla frente al anterior uso de las lechuginas (cuello sobre el último botón del jubón) y las gorgueras, que, al reducir la movilidad del cuello y mantenerlo siempre erguido, se manifestaban, sobre todo estas últimas, como un elemento exclusivo de las clases más elevadas. La prohibición de las gorgueras respondió a la reacción contra el lujo por parte de Felipe IV siendo la valona un cuello que era accesible a grandes capas de la sociedad y que podía transformarse en signo de distinción cuando era sostenida por la golilla. Esa reacción contra el lujo, en principio, es la que determina también la desaparición de las telas con hilos de plata y oro en las vestimentas a partir del XVI así como

“genero alguno de entorchado ni torcido, ni gandujado, ni franjas ni cordoncillos, ni cadenillas ni gorbiones, ni lomillos ni pasadillos, ni carrujados ni abollados, ni rebiques, ni guarnicion alguna de abalorio ni de acero, ni ropa no otra cosa alguna sin celada ni raspada”¹⁰¹²

todos elementos de distinción y riqueza que, desde la época de Felipe II y sobre todo con Felipe IV, se deseaba desterrar del atuendo español viendo la bancarrota económica hacia la que se dirigían. Como es de suponer tan solo aquellos que no podían permitírselo o que vivían en la Corte cumplieron a rajatabla estas leyes y pragmáticas.



Fig. 76 y 77. Traje “a la española” (con golilla y valona) de Nils Nilsson Brahe, embajador de Suecia en España (1655). Museo del traje, Madrid.

Regidor de Pamplona en traje de golilla (1817). Archivo Municipal, Pamplona.



Un dato que nos revela que la gente acaudalada no se privó de la importación de telas costosas para sus trajes lo encontramos en la revocación del decreto del 9-X-1643 que impuso el ayuntamiento de Bilbao sobre la prohibición de introducir telas manufacturadas europeas como el “cordellate, frissa, carissea y paño” en la villa. La

¹⁰¹² *NOVÍSIMA recopilación de las leyes de España dividida en XII libros* [facsimil]. Madrid, B.O.E., 1975-[1976], 6 vol., libro VI, título XIII, p. 182.

revocación se llevó a cabo porque la Casa de Contratación demostró que desde la fecha del decreto hasta la de su revocación, el 22 de enero de 1644, no se había dejado de traer ni de vender en la villa esas telas¹⁰¹³.

Aunque el estudio de las reales pragmáticas en relación a las vestimentas en los días festivos nos pueda dar la impresión de que tales leyes tenían por fundamento básico el freno del derroche en el vestir, no debemos perder de vista que su verdadero origen se halla en el deseo de la nobleza por impedir que los burgueses pudiesen vestir como ellos¹⁰¹⁴ y que, con la adopción del traje de golilla como traje oficial de los actos públicos, estaban imponiendo su concepto noble de la sociedad también en la vestimenta de las instituciones.

Lo que pudiera haber sido una imposición contra la que rebelarse, sin embargo, debido a la crisis de la Corona, se convirtió en orgullo y se defendió esta moda no como evidencia del hundimiento económico del país, lo cual hubiera sido una humillación sin paliativos, sino como representación de los valores morales del mismo, a saber sobriedad moral, religiosa, económica, etc., valores ideales que, se suponía, los dirigentes de ese mundo debían defender. Habida cuenta que en la fiesta del XVII se hacía todo lo posible por defender los principios ideológicos y jerárquicos de este mundo barroco, el traje de gala de las autoridades y poderes locales fue, sin que nadie lo impusiera, el traje de golilla en color negro aunque entre el pueblo se diese una mayor variedad en cuanto a formas y colores.

Con la introducción de la moda francesa, como ya hemos dicho, surgió la necesidad de defender el traje patrio y la fiesta, donde se daba cita toda la sociedad y acudían los extrajeros residentes en las villas a contemplar el espectáculo, fue el lugar más a propósito para reafirmar esa seña de identidad nacional. En este sentido, las villas del Señorío no fueron una excepción y, si en lo privado se dieron buena prisa en aceptar unas vestimentas que les llegaban con rapidez a través de las relaciones comerciales con el país vecino, en lo público se adhirieron al nacionalismo imperante entre los poderes locales de toda la corona y proclamaron repetidamente la oficialidad del traje de golilla.

Es en Bilbao, la villa más importante del XVIII vizcaíno en múltiples sentidos, donde esta oficialidad del traje de golilla se ve más atacada y por ello más reafirmada por parte del ayuntamiento. Desde las primeras décadas del XVIII se ordenó en los decretos municipales que, aunque los regidores y contratados municipales podían acudir

¹⁰¹³ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 068, 22-I-1644.

¹⁰¹⁴ ALBIZUA HUARTE, E., op. cit., p. 316.

a las sesiones del ayuntamiento “en vestidos de color”, en “los días de Jueves y Viernes Santo asistan [...] vestidos uniformemente de golilla y no de militar”¹⁰¹⁵. El traje “militar” al que alude el texto no es otro que el nuevo traje francés que, como ya se ha dicho, había nacido de los uniformes militares que poseía esta nación. La aparición de varios regidores con este traje en la Semana Santa de 1722 provocó que el alcalde les prohibiese acudir a las procesiones de Semana Santa de aquel año ya que los diversos colores militares causaban “poca reverencia y mucha irrisión” en los espectadores de las fiestas en general que se llevaban “gran admiración y escándalo”.

El hecho que dio pie a este nuevo decreto sobre la vestimenta de los regidores fue la muerte de Luis I: el 6 de octubre se dio a conocer en la villa el fallecimiento del joven monarca y se decretó que parte de los empleados del municipio, sobre todo los que debían formar parte de la procesión fúnebre (regidores, ministros de vara, tambores, pífano, trompeta, maceros y pregonero), vistiesen de luto¹⁰¹⁶. Varios regidores debieron aparecer con el nuevo traje a la francesa lo que motivó que, una semana más tarde, se recordase que hasta ese momento era tradición que

“los sres. Alcalde Justicia y reximiento de ella se pusiesen vestidos uniformemente de golilla lo que causaba gran reberencia autoridad y zequito al pueblo mediante haverse introducido de pocos años a esta parte que manteniéndose algunos suxetos de que se componia dicha justicia y reximiento en el referido traxe de golilla y otros en el de militar concurrían así a los ayuntamientos como a las procesiones y demas funciones publicas causando al pueblo gran nota por la uniformidad de traxes”¹⁰¹⁷.

La solución que hayaron para este problema fue solicitar del rey que prohibiese tomar posesión a los futuros regidores si no venían vestidos con el traje de golilla.

No es de extrañar que la disputa sobre el traje de los regidores surgiera a raíz de las honras fúnebres de un monarca ya que era ese momento en el que las autoridades locales hacían gala de su adhesión al antiguo monarca y reconocían su esperanza en el nuevo que le sucedería e, incluso, se reafirmaban en su poder frente al común de los vecinos que debían expresar su respeto al monarca fallecido de la forma que dictase el ayuntamiento. En Valmaseda, por ejemplo, con motivo del fallecimiento de Felipe III y sus honras celebradas en abril de 1621, los regidores decretaron que

“todos los vezinos... vengán con sus lutos y en habito dezente el dicho día y se junten en las puertas destas casas del ayuntamiento para juntamente con sus

¹⁰¹⁵ A.F.B. Bilbao, sección antigua, 019/001/035, 1-XII-1724.

¹⁰¹⁶ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 146, 6-X-1724, p. 119v.

¹⁰¹⁷ *Ibíd.*, 13-X-1724, p. 121v-122.

mercedes vayan en acompañamiento y pompa debida y acostumbrada a la dicha yglesia de San Severino para asistir a dichas honrras...”¹⁰¹⁸.

El empleo del traje tradicional aumentaba los vínculos con el monarca extinto y marcaban la línea conservadora que los regidores deseaban se reforzase gracias al advenimiento del nuevo rey¹⁰¹⁹. A este respecto es de destacar como frente a la alabanza del color negro surge la prohibición del uso de los colores azules en las honras reales del XVII¹⁰²⁰. Este tradicionalismo de las autoridades españolas hizo que el propio Felipe V, frente a sus gustos franceses, adoptase el empleo del traje de golilla de forma oficial hasta que hubo acabado la guerra de Sucesión en España¹⁰²¹, cuando su puesto en el trono español se hizo indiscutible. Del mismo modo, durante los siglos XVII y XVIII, gracias a la exhibición de las vestimentas negras, los regidores de las villas vizcaínas mostrarán su adhesión a la monarquía reinante sobre todo en las funciones fúnebres dedicadas a los monarcas, especificándose por este motivo cada gasto en lutos en los decretos y cuentas municipales¹⁰²².

No fue Bilbao la única villa que tuvo problemas en el XVIII con el traje oficial festivo: también en Durango y Valmaseda tuvo que señalar el ayuntamiento el deber de sus regidores. En Valmaseda, como antes en Bilbao, a raíz del fallecimiento de Luis I en 1724, el ayuntamiento recordó que el deber de los capitulares era acudir vestidos de luto y capas negras tanto en esta ocasión como en la fiesta de San Severino¹⁰²³.

Como podemos apreciar, la disputa sobre el traje de golilla y el avance imparable de la moda francesa duró varias décadas (en 1745 las autoridades bilbaínas se

¹⁰¹⁸ A.H.M.V. Libros de actas, nº. 20, 28-IV-1621, p. 283.

¹⁰¹⁹ El luto no solo se daba en las vestimentas sino que, en el XVII, se llegó a llevar caretas negras en los funerales: en Elorrio se gastaron 500 maravedies en lutos y caretas de nueve oficiales y jurado para las honras de la esposa de Felipe III en 1611. A.F.B. Elorrio, libros de cuentas, C.159 L.1988, 1607-1652, 1611.

¹⁰²⁰ A.H.M.D. Libros de actas, 7, 14-XII-1646, p. 282v.

¹⁰²¹ DESCALZO LORENZO, A.: “El arte de vestir...”, op. cit., pp. 197-198.

¹⁰²² Las citas al respecto son demasiado numerosas como para ser recogidas aquí por lo que citaremos solo algunos casos: en 1621, en Valmaseda, debido al óbito de Felipe III, se compraron en Bilbao las bayetas necesarias para hacer los lutos de los regidores, dinero que fue sacado del pósito de trigo para pobres (A.H.M.V. Libros de actas, nº. 20, 24-IV-1621); con motivo de la muerte de la reina Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV, los regidores de Bilbao decidieron realizar mantos y “choas” de bayeta fúnebre “con sus faldas arrastrando” de forma particular, aunque el ayuntamiento les dio varios miles de maravedies como ayuda para ello, adquiriéndose toda la bayeta necesaria al inglés residente en la villa, Thomas “Paulei” (A.F.B. Bilbao, libros de actas, 068, 19 y 26-X-1644); por este mismo motivo, el fallecimiento de Isabel de Borbón, se dio dinero a los regidores de Durango para que se pudiesen hacer unos lutos decentes y se decretó que no se llevasen valonas azules ni sombreros con toquilla mientras durasen la honras (A.H.M.D. Libros de actas, 8, 22 y 25-XI-1644); etc.

¹⁰²³ A.H.M.V. Libros de actas, nº. 32, 13-X-1724, p. 176.

quejaban aún porque desde hacía nueve años los regidores no acudían con el “uniforme” de golilla a las funciones de Semana Santa)¹⁰²⁴ y acabó con la derrota anunciada del antiguo traje español que entre las autoridades conservó el nombre...pero no la golilla. En medio de este combate, y reforzándolo a favor del tradicional traje de golilla, en 1729 el corregidor de Vizcaya expide un despacho a las villas del Señorío en el que se prohíbe el uso de galones, telas de plata y oro, guarniciones de plata y oro, etc., que influirá sobre todo en la reafirmación del traje negro como propio de las autoridades por ser más austero y respetable mientras que los particulares, olvidando las prohibiciones, cada vez van a tender más al lujo en la medida de sus posibilidades¹⁰²⁵.

Así, en el Durango de 1772, la disputa no era ya sobre el traje nacional de golilla, que había quedado relegado tal cual era en el siglo XVII en la mentalidad de los poderes locales, sino sobre el uso del tradicional color negro que, como en el Quinientos, seguía siendo el color de la elegancia y, por tanto, el más apropiado para los representantes locales. En estos momentos, con la llegada del pensamiento ilustrado, la asociación negro=sobriedad es muy patente y así queda recogido en las reales pragmáticas del momento. Hasta entonces, ningún decreto real se había tomado la molestia de codificar el traje de los representantes municipales de las villas pero el triunfo de la moda francesa, con el predominio de las telas de sedas en vivos colores, hizo que las instancias reales de nuevo llamasen al recogimiento y la sobriedad en el vestir. Por ese motivo el ayuntamiento durangués recordó con puntualidad las fechas en que el ayuntamiento debía asistir vestido de riguroso negro: Circuncisión; nombramiento de jueces; Purificación de Nuestra Señora; Martes de Carnaval; día de recepción de la Bula de la Cruzada; Miércoles de Ceniza; Domingo de Ramos; Jueves y Viernes Santo; Corpus y día siguiente; etc¹⁰²⁶.

Aunque los representantes del regimiento sean los personajes más destacables en cuanto a la manifestación festiva visual del poder público, no son solo ellos los que crean la imagen de un poder local severo pero moralmente aceptable e incluso admirable a través de la contemplación de unas vestimentas ideológicamente perfectas para estos acontecimientos. Hay también toda una suerte de empleados del ayuntamiento que, con sus trajes, contribuyen a crear una imagen festiva del poder

¹⁰²⁴ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 167, 16-III-1745, p.62.

¹⁰²⁵ A.H.M.B. Libros de decretos, nº. 5, 29-XI-1729.

¹⁰²⁶ A.H.M.D. Libros de actas, 13, 20-I-1772, p. 137v.

reflejo de la admiración y el respeto que cree merecer. Los cargos más representativos visualmente en este acontecer festivo serían los músicos, los maceros bilbaínos y los soldados de las compañías urbanas.

En cuanto a los músicos, es de destacar que todos los tiples de la capilla de Santiago recibían un traje cada tres años de forma regular para poder aparecer en las funciones de la iglesia y en las procesiones¹⁰²⁷. No son los músicos de Santiago, sin embargo, los únicos del ámbito religioso que recibirán un traje de forma periódica para poder desarrollar su trabajo y así varios de los organistas locales, siempre seculares, recibirán un vestido apropiado para su labor: el mejor detallado lo encontramos en Valmaseda cuando, en 1691, se dio a Luis García Romero, organista de la villa, un vestido más una “loba”, especie de sotana con caperuza que solían llevar los colegiales, y el “manteo” o manto de bayeta¹⁰²⁸.

Las apariciones de los músicos de Santiago se relacionan con el ámbito religioso mientras que los tambores, tamborileros y clarineros tienen su campo de acción en las calles públicas donde, por motivos de índole religiosa o laica, desfilaban con las autoridades municipales. A este respecto, destaca, más allá del traje “ordinario”¹⁰²⁹ y el traje negro de todos los tambores y pífanos en las villas en tiempo de Semana Santa¹⁰³⁰, el traje que fue prometido a los clarineros bilbaínos en la década de 1780 y que levantó ampollas entre los militares de la villa. Este hecho se debe al carácter militar que revistieron los trajes de los clarineros, sobre todo, pero también los tambores y pífanos municipales (a los tambores se les hacían trajes especiales para los alardes)¹⁰³¹, carácter que también tuvieron, por supuesto, el de las compañías urbanas que desfilaron en las diversas celebraciones bilbaínas y, en menor grado, los maceros de la villa bilbaína.

Los maceros tenían dos trajes para sacar en las festividades urbanas: uno era el traje originario con el que se les vistió a comienzos del XVII, encarnado, de ropas en damasco carmesí y gorras de terciopelo¹⁰³², y con detalles dorados, aunque en la segunda mitad de este siglo se les proveyó también de forma regular con vestidos

¹⁰²⁷ Se les compraba “para que en las festividades del día de Corpus y otava anduviesen lucidos en la musica y procesiones generales”. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 085, 1-VII-1661, p.98v.

¹⁰²⁸ A.H.M.V. Libros de cuentas, n.º. 28, 1691, p. 148v.

¹⁰²⁹ Se compraba de forma regular a los tambores de Bilbao un traje ordinario a finales de año. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 039, 12-X-1615.

¹⁰³⁰ Vestuario de luto para tambores y pífano en las procesiones del Viernes Santo en A.F.B. Bilbao, libros de actas, 094, 31-III-1670, p. 96v.

¹⁰³¹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 042, 30-X-1618.

¹⁰³² A.F.B. Bilbao, libros de actas, 037, 6-IV-1613, p. 63v.

negros para que saliesen junto a las autoridades en la procesión del Viernes Santo¹⁰³³. Mientras que las mazas que portaban no fueron reemplazadas hasta el siglo XX, los vestidos de los maceros fueron renovados con regularidad¹⁰³⁴ aunque continuasen con la misma forma y color encarnado a lo largo de los siglos¹⁰³⁵.

Más vistosos eran los trajes de los “clarineros”, similares al traje francés o militar que se impuso en España a partir de la primera década del siglo XVIII [fig. 78]. En 1780 los clarineros al servicio del ayuntamiento de Bilbao reclamaron este el traje que cada tres años les debía ser entregado por el octavario del Corpus y que ni aquel año ni el anterior se les había entregado¹⁰³⁶. La causa de esta demora a finales de siglo se debía al propósito del ayuntamiento de cambiar el traje que hasta entonces los clarineros habían llevado: la figura de los clarineros, en realidad, no adquirió relevancia en la villa hasta que empezaron a ser contratados entre los miembros de los regimientos reales, a partir de la segunda década del XVIII, siendo en su mayoría de origen extranjero, sobre todo flamenco (Chripau, Somer, Falcon o Falconer, Molinari o Sineo, etc.). El uniforme que llevaban estos clarineros era el traje militar francés, hecho en paño, compuesto de casaca, chupa (especie de chaleco largo), calzón ,medias, zapatos y corbata¹⁰³⁷, traje que se les proporcionaba cada año lo que demuestra su trabajo constante así como el desgaste a que se veía sometido la vestimenta.



Fig. 78. Tamborilero, tambores, clarineros y otros asalariados municipales de Bilbao. ANÓNIMO: Vista de Bilbao, detalle (siglo XVIII). Museo Vasco=Euskal Museoa, Bilbao.

Ante unos asalariados de semejantes, que con su sola presencia dejaban clara la relevancia de aquellos a quienes servían, los regidores se plantearon elaborar un nuevo

¹⁰³³ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 106, 5-III-1682, p. 69.

¹⁰³⁴ *Ibíd.*, 114, 1690, p. 87; 117, 1693, p. 86-87; etc.

¹⁰³⁵ En 1702 se pagaron 624 reales y medio por los “nuebos ropones de damasco carmesí y gorras de terciopelo para los mazers”. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 125, 9-VI-1702, p. 132.

¹⁰³⁶ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 202, 11-V-1780, p. 151-152.

¹⁰³⁷ *Ibíd.*, 153, 4-VI-1731, p. 67v.

uniforme para ellos a fines de la centuria, uniforme que requirió la aprobación del Consejo de Castilla. Cuando esta aprobación fue concedida se hicieron los trajes. Estos uniformes, que no podían ser muy distintos de los que empleaban los tamborileros y pífanos, eran, sin embargo, por el parentesco de los clarineros con el ámbito militar,

“bestidos diferentes de los comunes teniendo colgados los primeros [los clarineros] de uno de sus brazos en diferente modo para el mayor distintivo unos cordones de plata”¹⁰³⁸.

Ya hemos visto en su momento como las últimas décadas del siglo XVIII suponen un continuo ataque de las élites locales, al servicio de la corona y el poder central, frente al poder del regimiento bilbaíno que busca reafirmarse a través del espectáculo festivo como si aún estuviese en el siglo XVII. El traje de los clarineros de Bilbao, con esos cordones de plata, levantó ampollas entre ciertos miembros de la nobleza local que servían en los ejércitos reales puesto que esos cordones se asemejaban mucho a los que los cadetes del ejército español lucían en el mismo sitio lo cual era altamente deshonoroso para los cadetes que eran caballeros y no asalariados como los clarineros “que los buscan para su ostentación y fausto” por lo cual exigieron al ayuntamiento que los retirara del uniforme municipal. Bajo esta petición late el pensamiento de élite de la nobleza local (la petición fue formulada por el capitán del regimiento de Caballería de Borbón, Manuel de Aguirre) que no puede admitir ni la más pequeña relación o comparación con los asalariados locales, simples trabajadores, al servicio de un ayuntamiento que intenta ignorar sus pretensiones. A tal extremo llega la cuestión que el ayuntamiento se burla de forma comedida de la pretensión del capitán, que pretende llevar la disputa a los tribunales, pues los cordones

“nada significan por lo que toca a lo que expone dicho memorial ni pueden equibocarse con los de los cadetes de exercitos por ser distinto el vestido y por lo demas que podia haber advertido dicho Aguirre y que sin duda en atención a ello nadie hasta oy ha puesto higual reparo”.

Pero la tensión entre los diversos sectores sociales estaba ahí y se repetirá de igual forma en 1789, en la proclamación real de Carlos IV, en la que un oficial de marina, Ignacio de Emparan, insultó a los miembros de la milicia urbana llamándolos “arlotos”, es decir, holgazanes y bribones¹⁰³⁹. Este insulto es comprensible en las circunstancias en que fue realizado pues estaba dirigido por un soldado de carrera, noble, pues solo los nobles eran admitidos como oficiales en el ejército español, a unos

¹⁰³⁸ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 202, 5-IX-1780, p. 259-262.

¹⁰³⁹ A.F.B. Bilbao, sección antigua, 324/001/001, 1790, pp. 16 y ss.

artesanos y burgueses que intentaban parecer militares. Sin embargo las autoridades municipales califican a sus milicias de “tropa urbana”, estando como estaban divididas en tres compañías de fusileros y dos de granaderos que estuvieron durante cuatro meses instruyéndose en el manejo de las armas¹⁰⁴⁰. El hecho de que las milicias vizcaínas no estuviesen reguladas como el resto de las milicias provinciales daba mayor profundidad al insulto del militar puesto que, aunque escaparan de la reglamentación militar ordinaria y se evadieran del precepto de ser reclamadas por el rey para ser formadas, las compañías bilbaínas no rechazaban el aspecto militar, los uniformes de infantería con los que se exhibieron por las calles de Bilbao.

En el Corpus de 1790, aunque los regidores dijese en todo momento que los que desfilaban solo eran paisanos, los veinte representantes de la milicia iban vestidos con casacas azules, chupas, calzones y medias blancas pero, eso sí, sin escarapelas en los sombreros de tres picos¹⁰⁴¹. Con ello culminaban una larga tradición en Bilbao que probablemente comenzaría en 1746, en la proclamación de Fernando VI, con los cien vecinos que formaron las compañías vestidos con “bestidos encarnados”¹⁰⁴², aunque no sabemos exactamente la composición del traje que llevaron en esa ocasión. De cualquier forma, hemos de destacar que los regimientos de las milicias borbonas vistieron, a partir de 1745, de azul con divisa encarnada¹⁰⁴³, colores ambos que se encuentran en los trajes bilbaínos, con más claridad incluso en los de 1790.

Pero si hay un uniforme de carácter festivo y público, de inspiración claramente militar, y que resalta de forma evidente entre los hasta ahora enumerados, es, sin duda, el uniforme del patrón de la falúa del Consulado. En 1788, una vez terminadas las nuevas falúas mayor y menor en 1787, se dispuso el uniforme de la tripulación de seis marineros y patrón que debía llevar a las diversas funciones festivas a los miembros de la Casa de Contratación. Para el patrón de la falúa mayor se compraron dos varas de paño azul para la casaca, pieza que le asemejaba bastante a los marinos de la armada española donde los oficiales también llevaban ese color de base en sus casacas: la similitud con el traje de los oficiales de la armada española era reforzada por el color de la chupa y el calzón, ambos de color encarnado, ya que la chupa de los oficiales españoles era encarnada, al igual que el cuello y mangas de su casaca, aunque los calzones en la armada fuesen blancos.

¹⁰⁴⁰ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 211, 13-X-1789, p. 70.

¹⁰⁴¹ *Ibíd.*

¹⁰⁴² A.F.B. Bilbao, libros de actas, 168, 11-VIII-1746, p. 75v.

¹⁰⁴³ GÓMEZ RUIZ, M.; ALONSO JUANOLA, V.: *El ejército de los borbones...*, op. cit., p. 233.

Destaca que, mientras que la oposición a los colores y adornos de los trajes de los asalariados municipales es clara, e incluso se discute la apariencia y presencia de las milicias, nadie critica el uniforme del patrón de la falúa del Consulado cuya visión resultaba, como poco, ambigua en el lugar al que estaba destinada. En cuanto a los marineros de la falúa su visión debía resultar, ciertamente, muy colorista y bastante diferente a la que ofrecían los marineros profesionales de la armada española: llevaban sombreros verdes, frente al negro del patrón, y, en las camisas blancas, cintas anchas de “aguas color de rosa”, ceñidores rojos y corbatas blancas¹⁰⁴⁴. Unido esto a la decoración de telas de la falúa, en terciopelo y damasco carmesí, junto a la decoración tallada y dorada de las bordas y carroza, la aparición de la falúa en los diversos acontecimientos festivos debía resultar en si misma todo un inolvidable espectáculo de color a mayor gloria de los componentes del consulado bilbaíno.

Si los trajes oficiales del poder y sus representantes en la fiesta tienen una evolución más bien pobre, encorsetada en el ámbito de los regidores por la tradición, el apego al traje de golilla y la omnipresencia del color negro, heredado del gran momento del poderío español en el XVI, mostrándose algo más abiertos en los trajes de sus subordinados, pero siempre bajo la concepción de representación del poder municipal e imitando las formas militares de las que surge toda la moda masculina del XVIII, la evolución de los trajes festivos en las villas sigue de forma clara la mentalidad de la época, aferrada a las formas del pasado en el XVII y más aperturista en el XVIII, tomando inspiración tanto de la cercana Castilla, a lo largo de ambas centurias, como de la moda francesa que las élites locales adoptarán en el siglo XVIII.

A lo largo del XVII irán desapareciendo los elementos medievales del traje tradicional lo cual se plasma, de forma ejemplar, en la erradicación de los famosos tocados fálicos de las caseras, que también se llevaban a misas y fiestas [fig. 79], y que, merced a los mandatos de los visitantes en particular¹⁰⁴⁵ y las palabras de misioneros y frailes del Señorío en general¹⁰⁴⁶, van a ser anatemizados entre las clases cultas por

¹⁰⁴⁴ AF.B. Bilbao, Consulado, caja 121, 1788, libramientos 1, 2, 3, 4, 5, 8, 9.

¹⁰⁴⁵ Ha sido varias veces recogido el caso del visitador de Pamplona en Lesaca, Navarra, prohibiendo en enero de 1600 que las mujeres “que traen tocados con aquellas-figuras altas a modo de lo que todo el mundo entiende-havito indecente” entrasen en las iglesias. ESTÓRNES LASA, B., *Indumentaria Baska*, Donostia, Beñak Idaztiak, 1935, p. 70.

¹⁰⁴⁶ Fray Miguel de Alonsotegui decía a principios del XVII: “En tierra de Elorrio, Zenarruza, Elgoibar y otras partes traen tan feos [tocados] que no representan si no es figuras ridículas y feas que se les hacía de mal en quitar los abusos y costumbres antiguos; en otras partes traen con unos cuernos a modo de los del caracol, proas de bajel, calabazas de romanos, y anchi-redondos como figura del genital y Prápo a quien

considerarse propios de herejes y gentiles y, de forma soterrada, por ser un elemento de orgullo popular, de los pequeños propietarios rurales sobre todo, e indicativo de la jerarquía moral pues solo lo llevaban las mujeres casadas y las que no eran doncellas. Con su desaparición se restará vistosidad a los actos festivos, motivo importante para su exhibición, aumentando la semejanza del atuendo femenino con el castellano. Las censuras obispaes, sin embargo, no solo irán dirigidas contra los tocados en las iglesias sino que también se centrarán en otros elementos del atuendo femenino como pueden ser los escotes que ya en 1672 el obispo calagurritano dictará que se cierren y desaparezcan de las vestimentas que se llevan a las iglesias¹⁰⁴⁷.

Durante el siglo XVII encontraremos también en Vizcaya numerosos decretos municipales en los que se recuerda que el tocado típico solo puede ser llevado por mujeres casadas; en ningún momento las autoridades municipales llegan a condenarlos pues esa era tarea que solo podían realizar los religiosos. Buenos ejemplos de esta actitud los encontramos en Durango, en 1633, cuando las autoridades prohibieron que las solteras “libres” se pusieran “tocado alto que las otras mugeres cassadas se ponen para que haya distinción” ya que así se provocaba “murmuración y engaño” a la hora de distinguir a las doncellas de las que no lo eran¹⁰⁴⁸, y también en Elorrio (la zona del Duranguesado y la Tierra Llana será la que conserve por más tiempo este tipo de tocado tradicional) donde en las ordenanzas de 1696 aún se dice que las mujeres de cualquier condición y calidad no deben ir en “hábito” de doncella, es decir, descubiertas sino con su traje tradicional y “chapeles” (por chapeos o sombreros)¹⁰⁴⁹.



Fig. 79. Trajes y tocados renacentistas femeninos vascos. MENDIETA, F. de: Boda en Begoña (fines del siglo XVI-principios del siglo XVII). Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao.

la gentilidad adoraba; esta diversidad de tocados y sus figuras representan los cerros, montañas y elevados riscos donde en la antigüedad adoraban a los demonios en figura de sátiros, cabras y monstruos”. Citado en ESTÓRNES LASA, E., op. cit., p. 73.

¹⁰⁴⁷ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 096, 3-III-1672.

¹⁰⁴⁸ A.H.M.D. Libros de actas, 7, 30-IX-1633.

¹⁰⁴⁹ A.F.B. Elorrio, C.1 L.2, 1696.

El progresivo acercamiento de la moda villana vizcaína a la castellana, ejemplificado sobre todo en Bilbao, se ve reflejado en las palabras de viajeros y comentaristas que pasaron por el territorio. Así el padre Gabriel de Henao dice en las últimas décadas de este siglo XVII:

“No se verá, particularmente los días de fiesta, una capa parda, o un vestido de sayal, como notó también Andrés Poza. Las mujeres visten costosamente a lo vizcaíno y castellano, bien que de algunos años a esta parte más a lo segundo.[...] Y así, aunque la población de Bilbao no pase de dos mil vecinos, hierven con todo eso las calles de gente, y las mujeres con tan varios tocados y trajes causan suspensión a los advenedizos”¹⁰⁵⁰.

En estas palabras se recogen varias características de las vestimentas de la gente villana y bilbaína en esa transición del siglo XVII al XVIII: en primer lugar la costumbre de sacar la mejor ropa y la más costosa en los días de fiesta, ropa cara que se tenía a orgullo poseer y exhibir, como símbolo de la calidad del que la portaba (pues no en vano todos los vecinos de las villas son hidalgos) y, en segundo lugar, la pervivencia, aún a fines del XVII, de bastantes tocados vizcaínos que, sin embargo, pronto serán sustituidos por la moda castellana que ya empieza a superar en número y formas a la tradicional vizcaína.

Las ropas de los pudientes también sufren una evolución del XVII al XVIII, tanto más significativa por cuanto los poderosos van a acercarse rápidamente a las modas dominantes en el extranjero. En el XVII, sin embargo, siguiendo la tónica general, sus ropas serán más sobrias en cuanto al color ya que no a la calidad de las telas empleadas en su confección: exceptuando el pequeño paréntesis colorista que supuso en la moda el reinado de Felipe III, hasta los últimos años del reinado de Carlos II, el negro será también el color dominante en las vestimentas de los poderosos. En la época de Felipe III los tejidos que emplearon los poderosos en su indumentaria son terciopelos y brocados con pequeños motivos florales, simétricos, destacando sobre el fondo a modo de ramitos, hojas o algún elemento geométrico, teniendo los mismos motivos las sedas utilizadas donde los toques de oro y plata eran más bien escasos debido a las pragmáticas heredadas desde la época de los Reyes Católicos¹⁰⁵¹.

Aunque el color desapareciese durante los casi ochenta años siguientes, el lujo en los ropajes no lo hizo y la demanda de sedas y otras ropas suntuosas fue continua.

¹⁰⁵⁰ HENAO, G. de, *Averiguaciones de las antigüedades de Cantabria*, Ed. facs. Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1980, t. II, lib. I, cap. XLIV. Cit. en GUIARD LARRAURI, T.; RODRÍGUEZ HERRERO, A.: “Compendio e índices...”, op. cit., p. 79.

¹⁰⁵¹ PARTEARROYO LACABA, C., op. cit., p. 367.

Pese a la demanda la situación del sector textil sedero español, debilitado por la marcha de los artesanos moriscos, las rígidas reglamentaciones, el aumento de impuestos y su incapacidad para competir con los productos extranjeros (recordemos el debate surgido en Bilbao a raíz de la entrada de telas manufacturadas en el año 1643 que provocó la inmediata reacción de los comerciantes del Consulado porque ellos dejaban de ganar dinero mientras las telas seguían entrando de forma ilegal), hizo que se recurriese a la exportación de materia prima y a la importación de telas manufacturadas (recordemos que muchas telas se adquieren sin más para ser traídas al Señorío del resto de la Corona pero muchas también se confeccionan en su lugar de compra porque ello abarata costes al municipio que debe pagar menos intermediarios). Esta situación no mejorará hasta la llegada de los borbones en el XVIII y tampoco demasiado puesto que el trasiego de telas francesas será ininterrumpido a lo largo del siglo XVIII.

Para calificar de alguna forma la moda festiva del siglo XVIII en Vizcaya tendríamos que tener en cuenta la avasalladora presencia de la vestimenta de origen castellano y francés, debido a la llegada de una nueva monarquía que empujará los gustos de la gente primero hacia Castilla, en defensa del traje tradicional, y después a Francia, creadora de las nuevas formas en el vestir. El cambio de las formas es más apreciable en las villas donde los poderosos procuraban mantenerse al tanto de las modas, sobre todo a partir del siglo XVIII, y “contagiaban” al pueblo con el que convivían: este hecho se aprecia, por ejemplo, en el grabado de una criada bilbaína que realizó el pintor Paret durante su estancia en Bilbao [fig. 80], criada vestida “a la francesa” como hacían en esos años sus señores.



Fig. 80 y 81. PARET Y ALCÁZAR, L.: Criada (1777-78). Fundación Joaquín Díaz, Valladolid. Traje de gala de Diego M^o de Gardoqui y Arriquibar (1784-89). Museo Vasco=Euskal Museoa, Bilbao.



De cualquier forma, aunque los elementos cambien y evolucionen, la regla general de los trajes populares, ya sean villanos o del campo, es la tendencia a la sobriedad, a la contención, aunque es cierto, de forma general, que al color negro del XVII, recogido en jubones y ropillas, le sustituirán en el XVIII jubones en raso y casacas de damasco, telas más ricas y colores más vivos. Esto, que se aprecia con claridad en los hombres, es aún más visible entre las mujeres donde se dará un mayor colorido en faldas, basquiñas (especie de falda corta), casacas, etc., que copan el panorama de la moda a fines del XVIII y que son reflejo claro de los gustos de las clases elevadas. Pese a todo, el negro seguirá siendo considerado el color de la sobriedad y el respeto como lo muestra el detalle de las mantillas negras que las mujeres llevaban a la iglesia para cubrirse la cabeza, fuese cual fuese el sector social al que perteneciesen y la zona geográfica en que viviesen, y cuya negrura se destaca como muestra de mayor respeto y modestia que la mantilla blanca que a veces usaban las castellanas¹⁰⁵².

Ya comentábamos que el traje popular va a recibir a lo largo de estos siglos las influencias del traje castellano, tanto el femenino como el masculino, por lo cual a lo largo del XVIII, exceptuando detalles como el uso de abarcas en los labradores, algunos tocados herederos de los de la primera mitad del XVII y la costumbre de las doncellas de llevar la cabeza descubierta aún en las iglesias, en las villas vizcaínas las vestimentas serán bastante similares a las del resto de las villas de la zona castellana¹⁰⁵³.

En cuanto a los trajes de las clases pudientes, su evolución va paralela a la entrada de las modas provenientes de Francia: “el traje actual de los Caballeros Bizkainos es el mismo que usan los Franceses a poca diferencia”, dice Iturriza a fines del XVIII¹⁰⁵⁴.

“Usan sombrero de tres picos, capingotes, carioles y surtús de paño, y Bayetones de varios colores, chupas, y calzones de la misma calidad; y estos algo anchos, camisolas con puños, y hebillas crecidas de moda, y raro el que trae casaca de moda antigua”.

Por contra, siempre según el testigo de Iturriza, artesanos y labradores, como ya habíamos anunciado, visten con capas largas hasta el tobillo de paño negro o castaño,

¹⁰⁵² Opinión del Padre Larramendi recogida en ARIZMENDI AMIEL, M^a E. de, *Vascos y trajes*, San Sebastián, Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1976, 2 vol., T.I, p. 217.

¹⁰⁵³ Así lo recogió también el viajero irlandés Guillermo Bowles que dejó escrito hacia 1760 “El traje de los hombres y mugeres de en los Lugares reunidos [villas] de Vizcaya y Guipúzcoa es comúnmente el de Castilla”. BOWLES, G., op. cit., p. 299.

¹⁰⁵⁴ ITURRIZA ZABALA, J. R. de, *Historia de Vizcaya. General de todo el Señorío y particular de cada una de las Anteiglesias, Villas, Ciudades, Concejos y Valles; desde su fundación hasta 1787. Ampliada hasta 1835 por Manuel de Azcárraga y Regil*. Bilbao, 1885, cap. VII, n. 77, 78, 79, 80.

sombrero ancho, justillos de colores, zapatos, medias y polainas. Como vemos el único elemento de color corresponde a los justillos, especie de chaleco del XVIII. En cuanto a las mujeres de calidad, Iturriza alaba que se haya abandonado la moda de los tontillos, elemento para ahuecar las faldas que sustituyó al pesado guardainfantes del siglo XVII que vemos en todos los retratos de las infantas de la Casa de Austria hechos por Velázquez y que adoptaron las mujeres españolas hasta fines del XVII. También recoge Iturriza la moda de los últimos treinta años del XVIII que imponía desde Francia grandes peinados armados con alambre y que el constata como introducidos, en la Vizcaya de 1787, “como de veinte años a esta parte”. Es interesante como subraya que las mujeres acuden a las funciones religiosas con mantillas de tafetán negro (hecho que ya destacaba Larramendi medio siglo antes) y “estameña de Francia”, como si fuese un orgullo tradicional el cubrirse de esta manera cuando casi dos siglos antes se enorgullecían de llevar tocados las casadas e ir descubiertas las doncellas¹⁰⁵⁵.

Todo lo visto hasta el momento nos sirve para llegar a varias conclusiones dentro del ámbito escenográfico de la fiesta. Mientras los colores del XVIII se apagan en las iglesias por respeto religioso, por una nueva sensibilidad acorde con la mentalidad ilustrada que se impone desde las clases altas, el traje negro del XVII, bueno tanto para los espacios religiosos como para los laicos urbanos, se alza como un símbolo de tradición, de elegancia, un reflejo directo del sistema social al que se pertenecía, de la España a la que se defendía y que servía en cualquier situación con solo cambiar el paño por el terciopelo. Con la llegada de los Borbones este concepto, esta diferenciación de los españoles en el vestir respecto al resto del mundo, se va diluyendo rápidamente: en 1730 los madrileños ya habían adoptado con fervor el nuevo traje francés y quien dice Madrid dice media España¹⁰⁵⁶. La calle gana en colorido, sobre todo en las fiestas, haciendo que la sobriedad y la elegancia del negro queden para los espacios religiosos. De igual forma, y siguiendo los acontecimientos de la calle, frente a la sobriedad de los feligreses las ropas de los eclesiásticos se llenan de un colorido deslumbrante, muy superior al del siglo precedente, con sedas y rasos brocados, que llegan sobre todo de Toledo, y que inundan el espacio de las iglesias de una exuberante decoración floral

¹⁰⁵⁵ La costumbre de que las doncellas entrasen descubiertas en las iglesias pervivió durante mucho tiempo en el medio rural como lo atestiguaba Humbolt en el Durango de fines del XVIII. HUMBOLT, W. F. von, op. cit., p. 75.

¹⁰⁵⁶ DESCALZO LORENZO, A., “El arte de vestir...”, op. cit., p. 199.

barroca de la que no están exentas influencias italianas e, incluso, chinas y japonesas¹⁰⁵⁷.

Como vemos, la pérdida de identidad en el vestir se refleja en la introducción de nuevas formas, si, pero también, y sobre todo, en el color que salpica las calles de las grandes villas ya que en el campo el cambio será mucho menos perceptible debido al apego a las antiguas tradiciones que la vestimenta refleja.

Sin embargo, el Señorío, lugar donde la evolución de la mentalidad popular (y culta en general) es más bien lenta no verá una vivacidad de colores semejante a la que lugares como Madrid disfrutaban y tan solo en Bilbao podremos encontrar un verdadero contraste acusado entre el vestir cotidiano y el vestir festivo. La transformación de las ideas, en cuanto a la moda se refiere, queda patente en la adopción del traje cortesano francés que los bilbaínos pudientes usaron y conservaron a lo largo del siglo XVIII, llegándose a decir que pasaba en herencia de padres a hijos¹⁰⁵⁸. Mientras que en sus salidas cotidianas, los hombres y mujeres de Bilbao pertenecientes a las clases elevadas llevaban ropas bastante similares a las de las clases populares, excepción hecha de la calidad en las telas, cuando se reunían en los salones privados de la villa sacaban sus mejores galas que solo podían lucir allí y en el espacio laico de las fiestas. Si hacemos caso de las descripciones de los viajeros que en el XVIII pasaron por Bilbao las damas aprovechaban en estos “saraos” para presentarse con los vestidos más abigarrados y más a la moda que poseían¹⁰⁵⁹. Aunque deberíamos hacer una clara separación entre estas reuniones de carácter social y las que tuvieron un mayor carácter literario y científico, ambas nos sirven para que nos demos cuenta de que los bilbaínos, y con ellos todos los habitantes de las villas vizcaínas, solo sacaban sus mejores ropas por reuniones sociales, por fiestas de carácter privado o público y que, en el caso de las clases pudientes, el hacer ostentación de los trajes abigarrados y costosos de la segunda mitad del XVIII era

¹⁰⁵⁷ La composición de los diversos ajueres de las parroquias de las villas se sigue perfectamente a través de las adquisiciones que son recogidas de forma regular en los libros de fábrica. Por ellos podemos ver como las parroquiales principales abastecían sus ajueres para las diversas fiestas (en Santiago de Bilbao, por ejemplo, se disponían en 1675 de cuatro casullas blancas de damasco con tarjetas bordadas en cuyo centro se hallaban las armas de la villa solo para la festividad del Corpus. A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro inventario de Santiago, 143/001, 1675, p. 10) y como, pese a la riqueza del XVII, en el XVIII el colorido y lujo aumento de forma nunca vista hasta entonces: el ornamento para el Corpus en Santiago de Bilbao, en 1716, constaba de cinco casullas, dos dalmáticas, cinco manípulos, tres estolas, cinco capas y el adorno de unas andas pequeñas “todo con su franja de oro”, en damasco, sin contar el dosel del altar mayor, un antepúlpito, una manga de cruz...A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro inventario de Santiago, 143/001, 1716, p. 108v.

¹⁰⁵⁸ GOROSÁBEL, P., *Noticia de las cosas memorables de Guipúzcoa*, Tolosa, 1899, T.I, p. 337.

¹⁰⁵⁹ ZABALA, A., “La vida social en Bilbao en el siglo XVIII”, *Arbola: especial “La Ilustración”*, nº. 5, 1986, p. 12.

considerado como algo indecoroso, contrario a la moral pública e ilustrada, solo tolerable bajo el matiz de la distracción y la fiesta. La mejor muestra que nos queda de este hecho es el traje de embajador de Diego M^a de Gardoqui y Arriquirar que lució en Estados Unidos de América de 1784 a 1789 [fig. 81].

La permanencia de este testigo de la moda vizcaína del XVIII es, verdaderamente, única. Solitarios restos de los vestidos de la Edad Moderna, nos quedan bastantes grabados de los trajes vizcaínos del XVI, aunque su número es irrisorio en el XVII, empezando a aumentar su cantidad de nuevo en el XVIII. Sin embargo, estos trajes casi siempre hacen referencia a los vizcaínos en general o a los campesinos en particular siendo mínima la referencia a los trajes que se usaban en las villas destacando, como es costumbre, el caso de Bilbao¹⁰⁶⁰. Frente a este panorama de pobreza a lo largo de estos siglos, el traje cortesano de Diego M^a de Gardoqui destaca como una reliquia de gran valor que solo ha empezado a ser reconocido recientemente gracias a su donación a los fondos del Museo Vasco de Bilbao.

Como este vestigio de la moda atestigua, mientras en la vida cotidiana de fines del XVIII la moda inglesa se imponía, tal y como se ve en los cuadros de pintores como Goya o los Bayeu, en lo cortesano Francia fue la verdadera creadora de modelos a lo largo de todo el siglo XVIII. Debido a ello cuando Diego M^a Gardoqui fue designado como embajador en la recién creada nación de los Estados Unidos de América, éste miembro de la más alta clase social vizcaína eligió un traje francés para llevar a cabo su misión. Este traje consta de casaca larga con faldones y calzón ceñido, ambos confeccionados en terciopelo labrado en color verde y negro guarnecidos con bordados realizados en hilos de seda que crean dibujos de flores y ramas. Estas piezas se complementan con una chupa de seda beige adornada con bordados similares a los ya descritos¹⁰⁶¹.

Aunque sea evidente que la riqueza de un traje semejante no debía ser lo más habitual en los roperos festivos de las clases pudientes bilbaínas, si debemos creer que estos se acercarían bastante si no en los resultados si al menos en la intención de lujo y vistosidad:

¹⁰⁶⁰ Hay varias colecciones de trajes populares que recogen las vestimentas de los vascos en el XVI: el manuscrito de principios del XVI *HABITS de femmes de diverses contrées*; los dibujos de Weiditz editados en Leipzig; los cuatro grabados procedentes de la colección Lezama Leguizamón que representan a cuatro mujeres de Munguia, Ochandiano, Durango y Portugaleta, etc.

¹⁰⁶¹ *BOLADAZ pasatua=Pasado de moda [exp.]*, Bilbao, Euskal Museoa Bilbao=Museo Vasco, 2003, p. 36.

“En lo antiguo los hombres de todas las categorías gastaban calzón corto; unos de seda, otros de paño, quienes de lienzo, según su respectiva clase. Los particulares, caballeros ó gentes principales de las villas usaban también de casacas y chupas de seda y tisú de valor, de medias blancas de seda, de capas de rico paño, y aun de grana, de sombrero encandilado ó de tres puntas, y ceñían espadín en actos de gala. Dicha clase de personas gastaba también zapato con hebillas de plata, oro o bien dorados”¹⁰⁶².

Incluso, muchas veces, los trajes de gala debían ser encargados directamente a sastres franceses como lo demuestra la elaboración del vestido procesional realizado para la imagen de Nuestra Señora de Begoña de la parroquia bilbaína de Santiago, realizado con oro, plata, galones y variados colores, y que fue encargado a un tal Félix “Dupui”¹⁰⁶³.

La riqueza de estos trajes, a finales del XVIII, debía ser tal que las sobrias vestimentas negras de los representantes municipales, aún aferrados al negro aunque ya hubiesen abandonado la rígida golilla, resultaban, más que sobrias, fúnebres. Por este motivo los miembros de ayuntamiento bilbaíno que pertenecían a otras instituciones de carácter público, como la Maestranza (especie de asociación de nobles) o la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, aludieron a su condición de representantes de estas corporaciones para llevar “bestidos distinguidos” llenos de lujo y color en los momentos festivos¹⁰⁶⁴. Los munícipes reaccionaron llevando su demanda de una vestimenta negra permanente a Madrid y allí, por Auto Real, se les dio la razón para que, desde ese año de 1785, fuese obligatorio vestir de negro a todos los miembros del ayuntamiento que saliesen en cuerpo de villa a los diversos actos públicos “según la costumbre antiguamente observada”, estando exentos de esta obligación los oficiales del ejército o la armada que podían ir con su uniforme desde el año 1775¹⁰⁶⁵. Semejante disposición explica también que los integrantes del ejército presentes en las fiestas vizcaínas se mostrasen tan celosos de las imitaciones de sus uniformes por parte de los representantes municipales y de los vecinos de las compañías urbanas pues eran los únicos que, por aprobación real, podían asistir a todos los actos públicos con sus uniformes reglamentarios. Todo ello nos hablaría de una militarización de la sociedad durante los años del reinado de Carlos III que también se recoge en las vestimentas y, de

¹⁰⁶² GOROSÁBEL, P., op. cit., T.I, p. 337.

¹⁰⁶³ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 166, 13-IV-1744, p. 50v.

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*, 207, 25-I-1785, p. 26-27.

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*, 27-IX-1785, p. 250-251.

forma clave, en su exhibición durante el momento festivo, pero eso, como se suele decir, es otra historia y debe ser contada en otra ocasión.

Para concluir debemos recalcar la visión de conjunto escénico que nos ofrecen los actores-espectadores, nobles o plebeyos, de la fiesta: un desfile de sobrias vestimentas en el XVII, realizados tan solo por la calidad de las telas de los nobles y ciertos detalles lujosos como las joyas¹⁰⁶⁶, frente a un despliegue de color en el XVIII, despliegue beneficiado por las modas francesas que entran directamente a través de los puertos vizcaínos. Así contemplamos un escenario humano en el que destacan los sobrios trajes negros de las autoridades municipales; los lujosos vestidos, negros en el XVII y con bastante más color en el XVIII, de los representantes de las grandes instituciones públicas del Señorío; los vistosos trajes militares de las compañías urbanas y de los propios militares de carrera; los uniformes de los empleados municipales que se plasman en Bilbao en las rojas vestimentas de los maceros, los oscuros ropajes de los tambores y pífanos, los trajes militares de los clarines y las indumentarias religiosas de los contratados de la Capilla de Santiago. Por último debemos mencionar las sobrias ropas, pardas y negras con alguna muestra de color, de los vecinos en el XVII, con mayor colorido y lujo en el XVIII, siempre controladas desde el poder bajo la obligación del respeto a la fiesta que se celebra, haciendo calle a las autoridades, sirviendo de complemento respetuoso en las iglesias, desbordándose de movimiento cuando el control de los poderosos parecía distante.

Es también obligatorio señalar que este colorido nunca será tan brillante como en otros lugares de la corona española. En este aspecto el color de Madrid es, sin duda, el más abigarrado, frente, incluso, a Andalucía debido a su condición de Corte donde todas las novedades eran rápidamente adoptadas por la nobleza y copiadas sin tardanza por el pueblo. Aunque el color sea mucho mayor que en los trajes del siglo pasado, pareciendo abigarrado en comparación con él, el siglo XVIII en las villas seguirá

¹⁰⁶⁶ Respecto a las joyas debemos decir que fueron, como las propias vestimentas, un medio más de evidenciar la jerarquía a través de la ostentación pública de la riqueza. Las joyas del XVII eran grandes, pesadas y con abundancia de esmaltes y piedras verdaderas o falsas de brillantes colores, siendo características las piezas devocionales (cruces) así como las insignias de las órdenes militares. Las mujeres, tras la desaparición de las gorgueras, comenzaron a decorar los cabellos con rosas, chispas, mariposas, etc., aunque la pieza más difundida es la joya o rosa de pecho, una pieza oval enganchada al vestido con motivos de hojarasca y lazos. En el XVIII, debido a la pragmática contra el lujo de 1723, se comenzaron a traer piedras falsas de Francia y, en general, se importaron joyas europeas, sobre todo francesas, ya que se siguió puntualmente lo que era moda en Europa que es lo mismo que decir lo que era moda en Francia.

tendiendo hacia la sobriedad, incluso en los momentos festivos, por respeto a las tradiciones pero también por el triunfo de la mentalidad utilitaria que siempre marcó a los comerciantes vizcaínos y que, gracias al predominio de las ideas ilustradas, será implantada en el ámbito público con pocas reticencias quedando las fantasías luminosas, de matiz aristocrático, reducidas casi al ámbito de las reuniones privadas y de los grandes acontecimientos de raíz administrativa y política.

5.3.2. Dominio Sensorial

Este apartado es complicado de definir debido al carácter sumamente efímero de los componentes que son estudiados: engarzados en torno al disfrute de los sentidos (vista, oído, olfato, gusto y tacto) vamos a tratar de analizar, dentro del escenario festivo, elementos tales como la comida, las flores, los olores, las luces o los fuegos de artificio.

Que son todos parte esencial de la fiesta es evidente: una fiesta sin banquetes o comidas extraordinarias, sin fuegos o sin flores en la iglesia quedaría huérfana de color, de olores, de sabores e incluso de placeres tan sencillos como sentir bajo las manos la loza del plato, el metal de los cubiertos o el tacto de la fruta. Por otra parte, es complicado explicar porque deben ser tenidos en cuenta dentro de nuestra recreación debido a la ignorancia repetida de su estudio desde el plano artístico: en su gran mayoría son nombrados, como mucho, como un tópico ya sabido, y pocas veces se hace una evaluación, cuantitativa y cualitativa, de su participación en el escenario colectivo de la fiesta. Su valía artística, sin embargo, es incuestionable ya que su ausencia nos permite valorar su verdadero peso específico: unas calles sin flores, una galería o tablado sin banquete, una noche sin fuegos...disminuyen la evaluación positiva de otras piezas consideradas “artísticas” como los monumentos, túmulos, el trazado urbano, los edificios públicos...

5.3.2.1 El gusto. Las comidas.

Como representación principal del sentido del gusto en la fiesta, sin desmerecer otros sentidos como el de la visión o el tacto, tenemos las comidas, los grandes banquetes que siempre han dominado el panorama celebrativo español. Aunque la

alimentación durante las fiestas ha recibido poca atención¹⁰⁶⁷, la alimentación cotidiana, como parte integrante y determinante de la vida de las sociedades, ha sido bien tratada por parte de los investigadores dedicados a la historia social pues, como dice acertadamente María de los Angeles Pérez Samper

“un hecho biológico, esencial para la vida, como es nutrirse...el hombre lo transforma en alimentarse, haciendo de él un complejo proceso económico, social, cultural, y, por tanto, un objeto histórico”¹⁰⁶⁸.

Sin embargo, hasta hace bien poco, la historia de la alimentación se reducía a la historia de la gastronomía, es decir, a la evolución del arte gastronómico a lo largo del tiempo sin atender a la vinculación que este hecho pudiera tener con la sociedad que lo generaba. Los primeros pasos en España que vinculan alimentación y sociedad se remontan a los años sesenta del siglo XX aunque va a ser a partir de los años 90, sobre todo en Cataluña, donde la historia de la alimentación adquiere el rango de especialidad en España dentro de la Historia Social¹⁰⁶⁹. Pese a todo, aún están por surgir trabajos que se dediquen de forma exclusiva a la evolución de las comidas en las fiestas: al quedar

¹⁰⁶⁷ En España este tipo de estudios han empezado a generalizarse de la mano de los medievalistas, sobre todo de RIERA MIELIS, A., *Senyors, monjos i pagesos: alimentació i identitat social als segles XII i XIII*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1997, por citar uno de sus trabajos más importantes. Son los investigadores del antiguo Reino de Aragón los que más se han interesado por este tipo de investigaciones como lo demuestran los estudios recogidos en *Ir COLLOQUI d'Historia de l'Alimentació a la Corona d'Aragó: Edat Mitjana*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1995, 2 vol. o FALCÓN PÉREZ, M^a I., “Banquetes en Aragón en la Baja Edad Media”, en *La MEDITERRÀNIA, àrea de convergència de sistemes alimentaris (segles V-XVIII)*, Palma de Mallorca, Institut d'Estudis Baleàrics, 1996, pp. 509-521.

¹⁰⁶⁸ PÉREZ SAMPER, M^a A., *La alimentación en la España del Siglo de Oro: Domingo Hernández de Maceras: “Libro del arte de cocina”*, Huesca, La Val de Onsera, 1998, pp. 12-13.

¹⁰⁶⁹ Ya en la década de 1960 Vicente Palacio Atard, siempre teniendo como base a la villa y corte de Madrid, empezó a interesarse por la historia de la gastronomía aunque sus artículos no puedan librarse de cierto matiz castizo que los lastra y de la reiteración de las mismas fuentes, por lo menos en lo que atañe al siglo XVIII (“Alimentación y abastecimiento de Madrid en la segunda mitad del siglo XVIII” [artículo de 1966] y “La alimentación madrileña en tiempo de Carlos III” [artículo de 1988], ambos recogidos en el libro PALACIO ATARD, V., *La alimentación de Madrid en el siglo XVIII y otros estudios madrileños*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1998). En realidad, el verdadero desarrollo de la historia de la alimentación en España, en su vertiente social, viene dada a través de la investigación de varios autores, centrados (como ya hemos visto antes con ocasión del estudio de los banquetes) alrededor del medievalista catalán Antoni Riera Melis: entre otras obras de este autor destacamos RIERA MELIS, A., “El sistema alimentario como elemento de diferenciación social en la Alta Edad Media: Occidente, siglos VIII-IX”, en *REPRESENTACIONES de la sociedad en la Historia: de la autocomplacencia a la utopía*, Valladolid, Instituto de Historia, 1991, pp. 9-62; etc. Para la Época Moderna, los estudios no son todavía demasiados pero entre ellos destaca, sin duda, la figura de la ya nombrada María de los Ángeles Pérez Samper con el estudio sobre Hernández de Maceras y otros como PÉREZ SAMPER, M^a A., “Los recetarios de cocina (siglos XV-XVIII)”, en *CODICI del gusto*, Milan, Francoangeli, 1992, pp. 152-184; “Fiesta y alimentación en la España moderna: el banquete como imagen festiva de la abundancia y refinamiento”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV, Historia Moderna*, T. 10, 1997, pp. 53-98; “Chocolate, té y café: sociedad cultura y alimentación en la España del siglo XVIII”, en FERRER BENIMELI, J. A. [dir.], *El Conde de Aranda y su tiempo: [Congreso Internacional celebrado en Zaragoza, 1 al 5 de diciembre de 1998]*, Zaragoza, Institución fernando el Católico, 2000, vol. 1, pp. 157-222; “La alimentación cotidiana en la España del siglo XVIII”, en GARCÍA HURTADO, M. R. [coord.], *La vida cotidiana en la España del siglo XVIII*, Madrid, Silex, 2009, pp. 11-56; etc.

enmarcadas estas dentro de la alimentación en general, se las considera como meta del ideal alimentario de la época correspondiente y como un extraordinario alimenticio que rompe con la rutina cotidiana¹⁰⁷⁰ aunque, debido a ese mismo carácter extraordinario, se las suele dejar de lado frente a la evolución en el tiempo de los ritos alimenticios cotidianos. Es esta una tendencia que, sin embargo, de la mano de investigadores como la misma María de los Ángeles Pérez Samper comienza a cambiar, valorándose el banquete dentro de la fiesta como un elemento importante, cuando no determinante, del evento festivo:

“La fiesta se halla con mucha frecuencia asociada al hecho alimentario, una fiesta en la que no se coma, no se coma mucho y no se coma bien parece una fiesta incompleta. Sin un buen banquete algo falta en las celebraciones. A veces la alimentación ocupa el lugar central de la fiesta, otras veces solo tiene un papel complementario, pero suele ser siempre importante [...]. Si la alimentación es un fenómeno cultural y siempre es utilizada como signo de diferenciación social, el banquete es un claro exponente de una sociedad y una cultura”¹⁰⁷¹.

Las comidas festivas que más atención merecen por parte de los investigadores son las relacionadas con el calendario litúrgico festivo (incluidas las fiestas patronales) citando de forma clásica las comidas pantagruélicas del Carnaval y los platos típicos de fiestas como la Navidad, Semana Santa, etc. Esto es debido a que estas fiestas “respondían con frecuencia a un ritual de productos y platos bien establecido y que se perpetuaba año tras año”¹⁰⁷², permitiendo integrarlas en el todo cotidiano anual. También es cierto que, por su mismo carácter de ideal, se citan las comidas que se daban en la Corte ya fueran ofrecidas por los Reyes o por los altos nobles allí presentes, pero sobre las comidas que se daban en las fiestas extraordinarias de carácter público no hay estudios particulares quedando su estudio enmarcado dentro de los elementos festivos generales. Esta circunstancia es desafortunada ya que si, como ya se ha indicado, se consideraba que las comidas de Corte eran un ideal a imitar, la comparación con los banquetes que se daban en las fiestas extraordinarias, auspiciadas por la nobleza local, la alta burguesía y los poderes municipales, nos daría la medida en que ese ideal era buscado y plasmado por los poderes provinciales de la corona en los diversos momentos celebrativos.

Para las clases ricas los banquetes son manifestación de poder y riqueza y para las pobres suponen una excepción a la rutina y al hambre. Para todos, un banquete

¹⁰⁷⁰ PÉREZ SAMPER, M^a A., *La alimentación en la España...*, op. cit., p. 107.

¹⁰⁷¹ PÉREZ SAMPER, M^a A., “Fiesta y alimentación...”, op. cit., p. 54.

¹⁰⁷² *Ibíd.*, p. 115.

supone comer mucho y comer bien pero, entre los ricos, ese comer bien pasará a ser un signo de refinamiento y distinción social gracias a la aportación de productos caros, de moda y muy variados.

Los banquetes patrocinados por los monarcas y los grandes nobles son los mejor estudiados pero gracias a los investigadores catalanes y a los recientes estudios de María Ángeles Pérez Samper, también disponemos de datos sobre las teorías gastronómicas que sobre los banquetes de las distintas festividades disponían los más conocidos cocineros del momento. Con los diversos ejemplos que estos estudiosos nos ofrecen, procuraremos realizar comparaciones con las comidas que ofrecían los poderes públicos en las villas vizcaínas y como contribuían estas comidas a la creación y recreación del escenario festivo. También hemos encontrado varios datos sobre las comidas que ofrecían las cofradías de patronazgo municipal pero, a no ser que refuercen algún aspecto de lo dicho sobre los banquetes dados por los municipios, los evitaremos ya que estas comidas pertenecen más al ámbito de los ciclos anuales religiosos que al celebrativo de inspiración público-administrativa que es el ámbito en que se mueve todo nuestro trabajo.

Aunque vamos a encontrarnos con muchas citas sobre las comidas de carácter municipal, descripciones sobre las mismas no hay ninguna, como si hablar sobre estos temas fuese otro de los tabúes autoimpuestos por la municipalidad que siempre debía parecer sobria y austera ante sus convecinos. Para poder saber, por lo tanto, como entendían los poderes públicos vizcaínos un banquete festivo deberemos recurrir de forma fundamental a otro tipo de fuentes, en nuestro caso, a las proporcionadas por el Consulado de Bilbao.

El Consulado que, pese a su morigeración respecto a los gastos, no dudaba en derrochar de forma espléndida en situaciones como la festividad de la Visitación o en la visita anual de la Barra de Portugalete, recogió de forma minuciosa lo pagado por los alimentos de las comidas dadas a los priores, consules e invitados. La comparación de lo que se comía a principios del siglo XVII y de lo que eran las comidas festivas del Consulado a fines del XVIII, nos dará la medida de cómo se pasó de una relativa sobriedad en lo consumido a auténticos banquetes pantagruélicos, desembocando en el refinamiento dieciochesco, siguiendo siempre la evolución económica y social del Señorío.

Las visitas de la Barra de Portugalete, festividad de carácter administrativo y territorial llevada a cabo de forma anual, nos proporcionan, sin duda, los datos más interesantes de estos banquetes, siendo comidas que se realizaban cerca de la plaza del Solar de Portugalete, estando invitados el alcalde y el síndico de Portugalete (que sospechamos no se presentarían todos los años debido a la rivalidad existente entre las villas de la ría respecto a los derechos de visita de los navíos), trayéndose todo lo necesario de Bilbao y Zorroza, incluidas las cocineras y las mujeres que servían la mesa.

Debemos tener en cuenta que “el banquete se hallaba estrechamente relacionado con el espectáculo”¹⁰⁷³ no solo porque los grandes banquetes precediesen o siguiesen a conciertos, bailes, teatro, etc., sino porque se consideraba que “el propio banquete era en si mismo un espectáculo”¹⁰⁷⁴. Es por este motivo que se llegó a considerar que el lugar en que se realizaba el banquete así como el ajuar necesario para su realización entraban en el concepto de escenografía y platos, mesas, comedor, comida (donde se introducían elementos de fantasía), así como las actitudes de los comensales (que eran a la vez actores y público), su comportamiento y maneras, fueron perfectamente codificados por los manuales de la época siempre teniendo en mente el ideal cortesano [fig. 82].

“El banquete era un acto de creación, una obra de arte. Aunque fuese efímera, destinada a desaparecer, su memoria era digna de ser conservada para la fama”¹⁰⁷⁵.



Fig. 82. PARET Y ALCÁZAR, L.: Carlos III comiendo ante su corte (h. 1775). Museo del Prado, Madrid.

No fue esta, sin embargo, la actitud que los poderes institucionales mantuvieron en el Señorío, donde ningún banquete de los responsables públicos tuvo un relato pormenorizado que se considerase digno de ser conservado. Este posicionamiento de las

¹⁰⁷³ PÉREZ SAMPER, M^a A., “Fiesta y alimentación...”, op. cit., p. 58.

¹⁰⁷⁴ *Ibíd.*, p. 59.

¹⁰⁷⁵ *Ibíd.*, p. 60.

instituciones nos muestra como aquí se consideraban los banquetes como un derroche transgresor de las normas morales vigentes que no merecían ser recordados por ello. Por otra parte, sin embargo, se aceptaban y se organizaban siguiendo los mismos principios de distinción social que en el resto de la Corona pues eran un signo de poder y jerarquía demasiado importante como para ser despreciados en los grandes acontecimientos. Que el Consulado de Bilbao se molestase en recoger los gastos en alimentos y utillaje que tuvo que realizar, sobre todo en la visita anual a la Barra que era como una herida punzante para el orgullo de los portugalujos que se veían obligados a reconocer la supremacía de Bilbao en su mismo puerto, lo confirma. Así pues nos enfrentamos a una doble moral institucional que no duda en condenar los excesos populares en las comidas (sobre todo las realizadas por las cofradías) pero no duda en emplear el mismo medio para conseguir sus fines sociales y jerárquicos. Los gastos realizados por la institución bilbaína lo dejan bien patente.

Tomemos, para empezar, la visita de La Barra de Portugaleta en 1611: en esa ocasión se compraron un par de gallinas, un par de pichones, una pierna de carnero, una de vaca, cuatro azumbres de vino, seis reales de pan, más dos reales y medio de fruta y verdura¹⁰⁷⁶. La elección de los alimentos que componían el banquete de la gente del Consulado nos demuestra como esta corresponde plenamente con los gustos del siglo pues distingue claramente a los volátiles, gallinas y pichones, que eran la carne más apreciada en el XVII y que, por su alto precio, quedaba reservada a los ricos y enfermos¹⁰⁷⁷, aunque también está representada la carne más común del momento, el carnero, así como la vaca que, aún siendo menos común en el resto de la Corona, aquí siempre tuvo un gran consumo. Respecto al vino, nada se nos dice de su origen pero, para 1636, ya se nombra el vino de Rivadabia apareciendo también las primeras especias, la pimienta y la canela¹⁰⁷⁸.

Para 1667 el gasto se había disparado: se compran veinte pollas y dos gallinas, dieciocho pichones, una ternera entera, veintiocho libras de carnero, otras veintiocho de vaca, cuatro conejos, veinte libras de tocino, cuatro libras de cecina, cuatro lenguas de vaca, seis sesos de carnero... De vino se compraron dos pellejos de ocho cántaras, cuatro azumbres de clarete y siete azumbres y medio de vino blanco, tanto para cocinar

¹⁰⁷⁶ A.F.B. Bilbao, Consulado, caja 154, libranza 34, 1-I-1611.

¹⁰⁷⁷ PÉREZ SAMPER, M^a. A.: *La alimentación en la España...*, op. cit., p. 71.

¹⁰⁷⁸ A.F.B. Bilbao, Consulado, caja 154, libranza 21, 21-VII-1636.

como para beber; de condimentos encontramos citados media libra de pimienta, onza y media de clavo, una onza de canela y otra de azafrán; de dulces tenemos cuatro libras de confitura y dos libras de bizcochos; frutas hallamos tres reales de ciruelas y cinco de guindas así como veinticuatro limones muchos de los cuales serían para la composición de las comidas; también hay una cita sobre berzas, cebollas y ajos, otras sobre el pan cocido, aceite, sebo, vinagre... y dos partidas de “barbarines” comprados en Zorroza, por lo cual creemos que serían algún tipo de pescados, quizás barbos pequeños, que se comieron fritos¹⁰⁷⁹.

Sobre la cantidad de lo consumido, recordemos que ya solo la ternera pesaba 32 libras, es decir, unos quince kilos de carne, a los que se sumaban los más de veintiseis de carnero y vaca. Teniendo en cuenta que los participantes de la comida eran, según el documento, el fiel del Consulado Antonio de Zumelza y los consules Nicolás de Agasasa y Juan Francisco de Barañano, y dando por sentado que invitarían a parte de las autoridades portugalujas, la cantidad de carne sigue siendo demasiado exagerada. Parece algo más comprensible si pensamos que, aunque los documentos hablan de “jornada”, el viaje se desarrollaba en dos días y que las comidas debían ser tres, tal y como recogen los documentos del XVIII pero, aún así, sigue siendo un volumen de carne exorbitante al que habría que sumarle sesos, lenguas...

La explicación de esta presencia exagerada de la carne se encuentra en su significado social: no todo el mundo podía permitirse comer carne. Aquellos que podían comer carnes tan selectas como las aves y tan exclusivas como la ternera que, aún en un rincón productor de carne vacuna como Vizcaya, seguía siendo plato de los poderosos¹⁰⁸⁰, demostraban con semejante abundancia el sitio que ocupaban en la jerarquía social. De esta forma, cuando el ayuntamiento de Bilbao da una comida a la gente del alarde que fue a Begoña en 1615, se compran 154 libras de vaca y 68 libras de carnero sin que quede registrado ningún otro gasto, pues ya tan solo el consumo de carne hecho daba al convite su verdadera importancia social¹⁰⁸¹. Siendo la fiesta que se realizaba en torno a la renovación anual de la jurisdicción del Consulado sobre la ría del

¹⁰⁷⁹ A.F.B. Bilbao, Consulado, caja 158, cuaderno 63, libranza 10, 1667. Respecto a que los “barbarines” sean pescados nos apoyamos en la aparición de un gasto de aceite específico para freír los “barbarines” y en la afirmación de M^a de los Ángeles Pérez que dice “El aceite, a pesar de su larga y prestigiosa tradición mediterránea, era de uso mucho menos frecuente en la cocina de la España Moderna, en general se reservaba para cocinar el pescado, tanto por razones religiosas ligadas al precepto de abstinencia, como razones culturales, que asociaban el pescado al aceite”. PÉREZ SAMPER, M^a A., *La alimentación en la España...*, op. cit., p. 81.

¹⁰⁸⁰ *Ibíd.*, p. 71.

¹⁰⁸¹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 039, 20-XII-1615.

Ibaizábal un momento más que propicio para demostrar la superioridad de rango de priores y cónsules gracias a la comida, no es de extrañar que también las cifras de carnes sean astronómicas pues estaba en juego la demostración del poderío social y económico de la institución bilbaína.

Este predominio de la carne en las mesas de los poderosos vizcaínos, y del dulce, como más tarde comentaremos, es, aparte de herencia medieval, también influencia directa de los usos y modas transmitidos desde la corte de Madrid. Allí, hasta la llegada de los borbones, la carne seguirá siendo el centro de la alimentación real con la proporción ya vista de carnero, vaca, aves y caza¹⁰⁸², proporción que no variará hasta la introducción de los gustos franceses en el XVIII.

Punto y aparte es la referencia al pescado fresco, que también encontraremos en el siglo XVIII, y que hace de las autoridades bilbaínas una excepción dentro del panorama estatal e incluso del panorama vasco¹⁰⁸³ en donde era mucho más habitual consumir salazones, sobre todo el bacalao, que pescado fresco. El pescado fresco, fuera de los puertos, era un alimento caro que solo los pudientes se podían permitir¹⁰⁸⁴ pero parece que los bilbaínos ricos, tan cerca de la costa, introdujeron este alimento en su dieta y, poco a poco, le fueron dando cabida dentro de las festividades por esa asociación progresiva a la riqueza y la ostentación de la misma que tan bien cuadraba con el espíritu de las festividades barrocas.

Toda esta sobreabundancia está lejos de lo que poco tiempo antes se recomendaba desde los recetarios de cocina como el de Ruperto de Nola, escrito hacia 1490 y con varias ediciones en castellano a lo largo del XVI, que recomendaba

“En los días festivos y de Pascua el comer sea algo abundante y no desordenado, por manera que satisfagas a la necesidad y no a la fantasía”¹⁰⁸⁵.

Pero, en el XVII, de lo que se trata precisamente es de satisfacer la fantasía tanto en el aspecto alimenticio como visual, recrearse en el espectáculo de una mesa bien guarnecida tanto en el utillaje (platos, vasos, copas, cubiertos, manteles, etc.) como en el exceso de alimentos que contribuyen a crear una visión de abundancia, de alimentos

¹⁰⁸² SIMÓN PALMER, M^a del C., *La cocina de Palacio 1561-1931*, Madrid, Castalia, 1997, p. 41.

¹⁰⁸³ PIQUERO ZARAUZ, S, “El pescado en la alimentación del País Vasco: siglos XVI-XVIII”, en *El ABRA: ¿Mare nostrum?: Portugalete y el mar: actas de las IV Jornadas de Estudios Históricos “Noble villa de Portugalete”*: [22 al 25 de noviembre, 2005, Portugalete], [Bilbao], Ayuntamiento de Portugalete, 2006, pp. 96-101.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*, pp. 96-98.

¹⁰⁸⁵ PÉREZ SAMPER, M^a A., *La alimentación en la España...*, op. cit., p. 20.

sin límites, que poco tiene que ver con la realidad del momento y que nos habla de nuevo del mundo tal y como los poderosos entendían que debería ser y de cómo se servían de lo efímero, en este caso el banquete festivo, para dar una imagen de fuerza y riqueza inagotable, trasunto de un poder sin límites que, en realidad, estaban lejos de poder asumir. De todas formas, estas comidas distaban mucho de poder reflejar el cuidado del gusto y de la vista que mostraban los banquetes de la Corte y la alta nobleza castellana. En el festín que dio el Duque de Lerma al embajador inglés en 1605 se colocaron tres aparadores en una habitación para exhibir la plata del convite, en otra habitación se puso la vajilla de oro y esmaltes y en otra los “vidrios” de copas, jarras, etc., y, cuando llegó la hora del banquete, las servilletas se colocaron con diversas formas al igual que los cortes de pan, estando decoradas las primeras con flores y animales, poniéndose en la mesa flores figurando arcos con castillos y labores en oro y plata¹⁰⁸⁶. Y todo ello sin entrar a analizar la comida servida.

Los banquetes públicos vizcaínos del XVII, supeditados a la exhibición de alimentos en grandes cantidades, ni de lejos pueden compararse con los resultados de las comidas festivas organizadas por los reyes o sus grandes nobles, aunque podamos intuir una evolución de los platos que no se corresponde con grandes mejoras en su presentación o en las piezas que conforman el ajuar del banquete. Basta un somero análisis de los ingredientes empleados en las comidas del Consulado, ya que desconocemos las recetas ejecutadas, para que podamos apreciarlo.

La elaboración de los platos bilbaínos de fines del XVII tenía que ser, por los ingredientes ya vistos, más complicada que a principios de ese siglo (aunque no nos quede el testimonio de ninguna de las recetas preparadas), como parece anunciarlo la aparición en el banquete consular de un buen número de especias como la pimienta y la canela ya vistas junto al azafrán y el clavo. Las especias, en realidad, son características de la cocina española desde la Edad Media destacando en la Edad Moderna el uso de la pimienta, casi omnipresente en todos los platos, junto a la canela y el azafrán, ambos hallados en la relación de gastos del Consulado¹⁰⁸⁷.

También la presencia de frutas como las ciruelas y las guindas parecen hablarnos de una “sofisticación” mayor que la de principios de siglo. Siendo estas las únicas frutas presentes en un mes de mayo (la visita a La Barra fue el 15 de ese mes), parece que son

¹⁰⁸⁶ PÉREZ SAMPER, M^a A., *La alimentación en la España...*, op. cit., p. 32.

¹⁰⁸⁷ *Ibíd.*, p. 79.

frutos en conserva, en el caso de las guindas, y secos, en el caso de las ciruelas, adecuados para ciertos platos de carne y/o para ser tomados como entrante dulce o como postre. Las guindas en dulce, de hecho, eran una conserva apreciadísima¹⁰⁸⁸ lo que manifiesta el gusto exquisito de los comensales, lo que estaban dispuestos a gastar para satisfacerlo y la calidad que debían tener los platos elaborados. Por otra parte, la inexistencia de fruta del tiempo no debe extrañarnos puesto que en el siglo XVII los médicos desaconsejaban su consumo y no se la valoraba demasiado dietéticamente hablando¹⁰⁸⁹, posición que contrasta vivamente con lo que promulgaban los cocineros del momento que las colocaban como entrantes incluso en la mesa de los reyes¹⁰⁹⁰.

Hay que decir algo sobre los dulces ya que su presencia es fundamental para que apreciemos la aparición de los banquetes en el escenario festivo, no solo como mesas cargadas de ricas “viandas” sino, también, como parte de un escenario más íntimo, menos ceremonial, en donde el gusto se recreaba en los alimentos más solicitados y apreciados que, en el caso de la gran mayoría de la población, solo podían probar en el momento celebrativo.

En primer lugar, hemos de darnos cuenta que en el siglo XVII la comida era de sabor fuerte, muy grasienta y muy dulce: “utilizaban en la cocina muchas grasas, especialmente manteca y tocino, muchos huevos, mucha azúcar y miel”¹⁰⁹¹. Frente a la miel, que había sido el principal endulzante hasta el siglo XVI, la importación del cultivo de la caña de azúcar desde Las Canarias a América hizo que el precio de este edulcorante fuese disminuyendo lo cual llevó a que su consumo fuese omnipresente en todo tipo de platos. Se encuentra en las recetas de guiso de atún, en las de empanada de sardina que debían de servirse con azúcar, canela o miel por encima tal y como se servía también la lengua lampreada, la gallina rellena o los sesos de vaca o carnero¹⁰⁹². Para la comida de 1667 del Consulado se compraron nueve libras de azúcar, es decir, unos cuatro kilos, presumiblemente solo para cocinar ya que también se adquirieron cuatro libras de “confitura”, expresión que comprendía todo tipo de dulces, y dos libras de

¹⁰⁸⁸ PÉREZ SAMPER, M^a A., *La alimentación en la España...*, op. cit., p. 40.

¹⁰⁸⁹ *Ibíd.*, p. 76.

¹⁰⁹⁰ PÉREZ SAMPER, M^a A., “Fiesta y alimentación...”, op. cit., p. 66.

¹⁰⁹¹ *Ibíd.*, p. 68.

¹⁰⁹² Las recetas consultadas son las que aparecen en el libro de cocina de Domingo Hernández Maceras que M^a de los Ángeles Pérez estudia en su libro tantas veces citado. PÉREZ SAMPER, M^a A., *La alimentación en la España...*, op. cit., pp. 203, 213, 227, 250 y 253.

bizcochos que eran uno de los dulces más habituales en la mesa moderna y que solían presentarse como entrante con vino¹⁰⁹³.

“El dulce gozaba de un enorme prestigio, era algo más que un buen alimento y un placer del gusto, se consideraba saludable y hasta noble. Los propios reyes no solo lo consumían, sino que lo contemplaban e incluso lo practicaban como un arte”¹⁰⁹⁴.

Esta pasión por lo dulce se registra de forma clara en los eventos festivos, no solo en los recintos de los banquetes sino también en forma de regalo que se otorgaba a las autoridades en cuyo homenaje se realizaba esa fiesta pues los dulces eran considerados regalos dignos de reyes¹⁰⁹⁵. De esta forma debemos entender los numerosos agasajos en forma de dulce que se hacían a autoridades religiosas y laicas como los obispos de Calahorra-La Calzada, el arzobispo de Burgos o el Duque de Ciudad Real cuando llegaban al territorio de las villas. En la visita, por ejemplo, que el arzobispo de Burgos, Enrique de Peralta y Cárdenas, hizo a la villa de Portugalete en junio de 1672, el regimiento de la villa, excepcionalmente libre de deudas ese año, le hizo un regalo de dos cuchilleras inglesas (lo cual habla del poco aprecio que los vizcaínos tenían a las manufacturas de hierro hechas en su suelo)¹⁰⁹⁶ y veinticuatro libras de conserva y confituras “secas umedas por mitad”¹⁰⁹⁷ (“secas” quiere decir confituras azucaradas), veinticuatro libras que se transforman en 18 ó 20 kilogramos según se consulte el libro de actas o el de cuentas de aquel año¹⁰⁹⁸. También se dieron “golosinas” al Duque de Ciudad Real y a Don Lope de Morades, miembro del consejo real y nuevo corregidor del Señorío, cuando visitaron Bilbao en 1632¹⁰⁹⁹. Más modesto, y menos dulce, fue el “regalo” (entre comillas ya que pensamos que puede referirse a la comida ofrecida por el municipio) que realizó la villa de Durango al Inquisidor General en 1628, acorde con la mala situación económica que vivía la villa, dándole un presente de carne, lenguas y perniles o piernas de carnero o vaca, junto un cuero de vino blanco¹¹⁰⁰.

¹⁰⁹³ PÉREZ SAMPER, M^a A., *La alimentación en la España...*, op. cit., p. 103.

¹⁰⁹⁴ *Ibíd.*, p. 77.

¹⁰⁹⁵ “El dulce se consideraba un obsequio digno de reyes y se utilizaba frecuentemente como regalo entre todas las clases sociales”. PÉREZ SAMPER, M^a A., *La alimentación en la España...*, op. cit., p. 78.

¹⁰⁹⁶ Las “cuchilleras” inglesas debieron de ser en esa época un regalo habitual para las autoridades ya que el ayuntamiento de Bilbao también le regalo una al obispo de Calahorra- La Calzada en su visita de 1644. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 068, 16-XII-1644.

¹⁰⁹⁷ A.H.M.P. Libros de actas, c. 3 n. 6, 1672, p. 34.

¹⁰⁹⁸ A.H.M.P. Libros de cuentas, c. 73 n. 4, 1672, p. [1v.].

¹⁰⁹⁹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 056, 31-XII-1632, p. 200v.

¹¹⁰⁰ A.H.M.D. Libros de actas, 7, 1 a 5-IV-1628, p. 426.

De igual forma, cuando las autoridades municipales del Señorío quieren satisfacer su necesidad de dulces y no tienen suficiente dinero como para plantearse el gasto de una comida ofrecen un “refresco”, es decir, una comida ligera, donde la bebida y el dulce, bajo la palabra general de “confitura”, aparecen de forma generalizada como vemos en la Valmaseda del siglo XVII donde, tras las corridas de toros en las fiestas de San Juan y San Pedro y el Corpus, los “señores del ayuntamiento” se regalaban con este tentempié¹¹⁰¹.

Pese al refinamiento y la influencia de la cocina francesa en los gustos alimenticios de la clase dirigente vizcaína del XVIII, el excesivo gusto por el dulce no disminuirá lo más mínimo en este siglo: así, en la visita a La Barra de 1778 encontramos dos tartas, dos platos de merengues, dos platos de crema, pastelillos, dos pasteles, buñuelos, chocolate, bizcochos, azucarillos, mazapanes, roscas... El peso de los productos azucarados es indiscutible y ya no disminuirá hasta la actualidad, destacando la aparición del chocolate [fig. 83], alimento que parece no alcanzar una gran difusión en Vizcaya hasta la segunda mitad del XVII. Finalizado el XVII y avanzado el siglo XVIII, solo lo encontramos citado como regalo como, por ejemplo, en Valmaseda donde se entregó en 1650 al corregidor, llegado para dirimir un asunto entre particulares¹¹⁰², o el que se dio a unos padres misionistas de la Compañía de Jesús que estuvieron en Durango el año de 1678, entregándoles entonces seis libras, unos tres kilogramos, por 156 reales, costando cada libra la alta cantidad de 26 reales, lo que hacía poco asequible este dulce a los bolsillos de la gente común¹¹⁰³.

Debemos recordar que el comercio directo con las colonias americanas jamás se produjo en el ámbito vizcaíno¹¹⁰⁴ y que ésta fue una de las heridas sangrantes que el

¹¹⁰¹ A.H.M.V. Libros de cuentas, n.º. 28, 1669, p. 4; 1670, p. 8v. numeración moderna; etc.

¹¹⁰² *Ibíd.*, n.º. 24, 1650, p. 130.

¹¹⁰³ A.H.M.D. Libro de cuentas, 7, 1678, p. 148. La pervivencia de ofrecer chocolate como presente de valor permanece hasta el siglo XVIII y lo encontramos en Bermeo en 1710 cuando se agradece con chocolate a Juan Bautista de Muxica que tañese el órgano de la iglesia de Santa María de la Atalaya tras la muerte del titular. A.H.M.B. Libro de fábrica de las iglesias parroquiales unidas, n.º. 913, 1710.

¹¹⁰⁴ La lucha del consulado bilbaíno para que se le permitiese hincar el diente en la gran tarta del comercio americano se concentra en varios intentos: el primero surgió como reacción a la creación de la Compañía Guipuzcoana de Caracas, en 1736, en forma de una nueva organización comercial bajo el nombre de “Compañía de Buenos Aires, Tucumán y Paraguay”, creación que nunca vio la luz y que acabó archivada en 1749; el segundo intento fue casi treinta años después, en 1764, con el conato de organización de la “Compañía de Luisiana”, tentativa que tuvo el mismo éxito que la anterior. Los últimos conatos vieron la luz hacia 1777 y 1778 con idénticos resultados. Temiendo quizás el fracaso por anticipado, los comerciantes de Bilbao intentaron conseguir algo positivo llegando a la Concordia de 1737 con el Consulado de San Sebastián, concordia que, aunque no les permitía el control del comercio, si les aseguraba cierta relación con él, así como la ganancia del transporte de las mercancías que llegaban

Consulado de Bilbao mantuvo durante todo este siglo frente al establecimiento de la Compañía Guipuzcoana de Caracas que se desarrolló a partir de 1728. Con el establecimiento de una concordia entre los consulados guipuzcoano y vizcaíno en 1737 se logró que muchos de los productos americanos recalasen primero en Bilbao antes de ser llevados a los puertos guipuzcoanos, como las “pacas” que traían el cacao. Hasta ese momento el chocolate debía ser un producto no demasiado asequible debido al costo del transporte que tenía que sufrir desde las ciudades andaluzas, que tenían el monopolio del comercio americano, lo cual incrementaba considerablemente su valor.



Fig. 83. TRAMULLES, M.: *La hora del chocolate* (h. 1760). Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona.

Con la aparición de relaciones directas con América su afluencia aumentó y su coste disminuyó lo cual hizo que su consumo también se hiciese habitual en todos los ámbitos vizcaínos cuando ya se consumía de forma generalizada entre los sectores burgueses y nobles de la corte madrileña desde principios del XVII¹¹⁰⁵. Vemos como su existencia era casi ignorada por la gente vizcaína cuando contemplamos los productos que se vendían en las confiterías de Bilbao en 1625 y en 1658: en 1625 tenemos mermeladas, bizcochos o batidillos, mazapanes, peras en conserva, confitura, almendra

a Bilbao en dirección a Guipúzcoa. LARRAÑAGA, L. F., “Compañía de navegación y comercio a Buenos Aires, Tucumán y Paraguay (en línea)”, [Citado el 27-VII-2011]. Disponible en <http://www.euskomedia.org/aunamendi/31804>.

¹¹⁰⁵ Los historiadores de la gastronomía que suelen tratar el asunto del chocolate proclaman que éste, en forma de bebida caliente, se tomaba de forma profusa en los espacios privados para agasajar a los invitados que se recibían, sobre todo en el ámbito de las reuniones femeninas, a lo largo de toda la época moderna. MARTÍNEZ LLOPIS, M. M., *Historia de la gastronomía española*, Madrid, Alianza, 1998 [1ª reimp.; 1ª ed.], p. 235. Sin embargo, es esta una afirmación que debe ser matizada, tal y como estamos viendo, pues la introducción del chocolate no fue similar en todos los territorios ni, desde luego, fue accesible de igual forma a todos los sectores sociales e incluso en Madrid, donde se tomaba ya en el siglo XVI, su consumo no empezó a tener un peso de cierta importancia hasta casi la mitad del siglo XVIII. PALACIO ATARD, V., “Alimentación y abastecimiento de Madrid en la segunda mitad del siglo XVIII”, en *La ALIMENTACIÓN de Madrid...*, op. cit., p.20.

y canelones¹¹⁰⁶ y en 1658 perada, mermelada, confitura, peladilla, canelones, “diacitron” y “tallo de lechuga”¹¹⁰⁷... y ninguna cita de chocolate ya fuese sólido, tal y como se vendía, o como bebida, que fue la forma de consumición más común durante el siglo.

El comercio con las colonias americanas y la bajada de precio de los productos ultramarinos también se demuestra en la aparición de otro alimento, el café, que nunca es citado en el XVII y cuyo consumo se generaliza en el XVIII.

La aparición del café nos habla también del cambio de gustos de la élite vizcaína, fuertemente influenciada por las corrientes gastronómicas venidas de Francia. Tenemos que pensar que estos cambios se dieron de forma gradual a lo largo del siglo, revelándose de forma especial en la consumición de los dulces: en la visita de La Barra de 1701 realizada por el Consulado encontramos citadas tartas de nata y de almendras que antes ni siquiera habían sido nombradas¹¹⁰⁸. Para el último tercio del siglo esas tartas, y la siempre presente confitura, se habían transformado en la larga lista de dulces que nombrábamos en la visita de 1778. Pero no es solo en este aspecto donde se aprecia la influencia de Francia. En 1738 tenemos la primera alusión a un nuevo tipo de pan que se hacía en la villa, el pan “fot”, cuya elaboración fue concedida en exclusiva en la villa de Bilbao, durante cuatro años, a dos panaderos, el primero francés y el segundo flamenco¹¹⁰⁹. A partir de ese momento, las citas sobre panaderos “foteros” en Bilbao van a ser, sino abundantes, bastantes habituales¹¹¹⁰. Este tipo de pan, llamado en Madrid “pan francés”¹¹¹¹, era considerado como uno de los de mejor calidad que en ese momento se hacían en toda España y su consumo se tenía como revelador de sensibilidad y riqueza.

Aunque a lo largo del siglo XVIII se dio un aumento generalizado de la calidad del pan¹¹¹², la existencia de una panadería de “pan francés” en la villa bilbaína en un momento tan temprano como 1738, con un monopolio exclusivo de su creación que fue pasando de mano en mano a lo largo del siglo, nos revela una sensibilidad alimenticia entre las clases altas de la villa del Ibaizabal paralela a la que en ese momento se

¹¹⁰⁶ Debido a las quejas que hubo en la villa bilbaína respecto a los precios abusivos de los dulces, se hizo visita de los establecimientos de la villa y se fijaron los precios de los dulces elaborados. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 049, 12-VII-1625.

¹¹⁰⁷ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 082, 14-I-1658, p. 15.

¹¹⁰⁸ A.F.B. Bilbao, Consulado, caja 157, cuaderno 2, libranza 2, 12-IV-1701.

¹¹⁰⁹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 160, 1738, p. 39.

¹¹¹⁰ En 1746, por ejemplo, tenemos el nombramiento del panadero Tomás Chanchot, otro francés, como abastecedor de este tipo de pan en la villa bilbaína. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 168, 1746, p. 18.

¹¹¹¹ PALACIO ATARD, V., “La alimentación madrileña en tiempo de Carlos III”, en *La ALIMENTACIÓN de Madrid...*, op. cit., p. 58.

¹¹¹² *Ibíd.*

producía en la moda vizcaína, siempre bajo la poderosa influencia de Francia: en el documento sobre la visita del Consulado a La Barra en 1778, de los 43 panes consumidos 14 eran de “pan francés”, siendo la única descripción de los restantes que cinco eran grandes.

La sensibilidad alimenticia de los poderosos bilbaínos de fines del XVIII queda también recogida en detalles como el mayor consumo de pescado (en 1778 aparecen, aparte de los “barbarines” vistos en el XVII, “gibiones” (calamares) y lenguados¹¹¹³), la aparición de las ensaladas, de la fruta fresca (se citan en la visita de 1778, hecha a fines de septiembre, varias docenas de melocotones y peras), etc. También se aprecia un cambio significativo en la consideración del vino que se consumía en las fiestas pues, aunque siguen apareciendo las denominaciones simples de blanco y clarete, cuyas raciones más que generosas llegan, en el caso del clarete, a los más de cuarenta litros pagados en 1778, también se citan vinos extranjeros como las 40 botellas de “Cabretton” (Capbreton?) de ese año junto a vinos y licores de postre como las 4 botellas de “rancio y Pedro Jiménez”, las dos de “liria blanca” y las seis de “anissete”. Por otra parte, de siempre ha sido conocida la fama de bebedores de los vizcaínos, sobre todo en los momentos festivos, aunque se suele añadir que no se llega a la borrachera por la gran cantidad de comida que se consume junto con el vino:

“Sea como fuere, me pareció que los Ingleses y Alemanes son sobrios en comparación de muchos Vizcainos que yo vi; y con todo eso, es cosa mui rara hallar un borracho, siendo tan comunes en otros países. Yo creo proviene la diferencia de que en Inglaterra y Alemania comen mui poco en sus francachelas; y los Vizcaínos rara vez beben sin comer bien”¹¹¹⁴.

Todos estos datos nos transmiten la visión de un poder público dispuesto a gastar en comida y bebida lo que no se gastaba en un aparato artístico digno de ese nombre pues, conocedores de lo que en verdad les gustaba a sus contemporáneo vizcaínos, los poderosos del XVII y el XVIII se dedican en las fiestas del Señorío a comer bien y beber mejor haciendo del derroche en comida y de la presentación de una mesa bien llena y guarnecida la mejor baza para impresionar a propios y extraños en las celebraciones públicas de mayor calado social.

¹¹¹³ El lenguado, traído desde Bilbao, fue el pescado más apreciado por el rey Felipe V (SIMÓN PALMER, M^o del C., op. cit., p. 45) cuyo gusto, sin duda, contribuyó a la popularización de su consumo en el XVIII.

¹¹¹⁴ BOWLES, G., op. cit., p. 288.

La importancia de los platos, servidos y expuestos a la curiosidad de los asistentes al convite, se medía tanto por su buen gusto como por su presentación: es un dicho común que la comida entra antes por los ojos que por la boca. Durante la Edad Moderna todo banquete público que se precie debía ser un escaparete de la riqueza del convidante y, en el caso de los poderes públicos, de su peso en el plano social.

Sobre la elaboración de los platos debemos decir que los miembros del Consulado, y nos suponemos que los de los ayuntamientos también, recurrieron siempre a personas experimentadas y conocedoras de los gustos abundantes de la gentry vizcaína de cualquier categoría social. En los papeles del XVII estas personas son nombradas como las que “aderezan” la comida y en el XVIII alcanzan ya el rango de cocineras puesto que siempre son mujeres y muy pocas veces se las cita por su nombre como sucede en 1778 donde encontramos a la cocinera Agustina y a su ayudante, Ignacia. De hecho, alguno de los viajeros que durante el siglo XVIII pasarán por Bilbao alabará a estas cocineras calificándolas de “muy buenas”¹¹¹⁵. También son siempre mujeres las que sirven las mesas, “las doncellas” o muchachas¹¹¹⁶.

Con todos estos elementos de cocina para adentro, nos queda por descubrir el mundo de la utillería empleada en las comidas. Las mesas se nos presentan cubiertas de manteles y servilletas, nombradas en todos los documentos del Consulado, donde los sentados comesales verían desfilar platos conocidos, bien elaborados y aderezados, presentados de forma mucho más selecta que en los días de faena, y donde la visión se podía recrear tanto como el sentido del gusto. Respecto a la mantelería y servilletas, presumiblemente blancas, es de destacar que no aparecen nombradas en los documentos del Consulado hasta la segunda mitad del siglo XVII: nuestra primera cita es para el banquete de 1667 aunque debemos suponer que ya había un juego anterior propio del Consulado ya que seis servilletas, que estaban muy viejas, fueron sustituidas entonces por otras nuevas confeccionadas con siete varas de lienzo.

¹¹¹⁵ Comentario de Laglancé citado por GUIARD LARRAURI, T.; RODRÍGUEZ HERRERO, A., “Compendio e índices...”, op. cit., p. 87.

¹¹¹⁶ El acceso de las cocineras a la alta cocina española comenzaría probablemente con la elección de una cocinera alemana por parte de Mariana de Austria para cocinar en el Alcázar de Madrid. A esta primera mujer de fines del XVII la seguirán otras tres en el siglo XVIII, dos españolas y otra italiana, que harán más permisible el acceso de las mujeres a los altos cargos de las cocinas de los nobles. SIMÓN PALMER, M^a del C., op. cit., p. 100. La aparición de las cocineras al servicio del Consulado sin embargo poco tienen que ver con este hecho y responden más a la elaboración tradicional de las comidas en donde las innovaciones se introducen con lentitud, al aprecio de los gustos caseros, que siempre han estado en manos de mujeres.

Respecto a los platos, sabemos que en 1782 pertenecían a una vajilla entera de Talavera¹¹¹⁷, por lo cual eran, sino exquisitos, como una porcelana real, al menos vistosos y resistentes y recreaban la vista tanto como la comida que contenían. Un dato: la cerámica de Talavera se empleaba en la corte de los Austrias como vajilla de los pobres en la comida de Jueves Santo precisamente por su condición humilde frente a las piezas de plata que se usaban en el servicio regular de palacio¹¹¹⁸. Debemos suponer, ante los datos que poseemos, que los platos que usaba el Consulado hasta el XVIII eran humildes, posiblemente de la cerámica más simple ya que a fines del XVIII se contentan con la cerámica de Talavera. Las piezas de Talavera serán más valoradas que en el XVII pero, aún así, su apariencia y vistosidad estarán lejos de las finas cerámicas realizadas en la fábrica de La Granja para el servicio real o de la vajilla de porcelana traída por la esposa de Carlos III, Maria Luisa de Sajonia, para las comidas reales.

Recetas, alimentos, vajillas, etc., nos recuerdan que los banquetes del XVIII, y los del XVII, dados por los poderes públicos distaban mucho de lo que se comía en las casas de las villas vizcaínas de la época. A tal punto llega la diferencia que las comidas festivas no se convierten solo en un aporte calórico extraordinario que libera de la rutina alimenticia sino que también transportan a los comensales a un espacio festivo ideal realizado y realizado a base de olores, colores, sabores y texturas que poco tienen que ver con la cotidianidad urbana. Aparte hay que calibrar el hecho de que las comidas festivas de la gente del común tampoco guardaban gran relación con las que se regalaban los poderes públicos locales teniendo por el contrario una gran semejanza con la que ofrecían privadamente los poderosos en sus casas. Como muestra, tenemos la comida que fue ofrecida a Juan Laglancé, personaje al servicio de un hermano de Carlos III, por un caballero de la villa y el menú que se obligó a servir en las posadas bilbaínas durante las fiestas de proclamación de Carlos IV en 1789 debido a la carestía de alimentos en la villa. La comida que Laglancé tomo en 1778 se desarrolló de la siguiente manera:

“Pusieron dos sopas y una solemne polla cocida en el medio: esto levantado pusieron cinco platos de asado: esto levantado pusieron cinco platos de diferentes pasteles de diferentes picadillos y muy sustanciosos, luego cinco principios ó sean entradas, a continuación cinco platos de finales y menestras; en

¹¹¹⁷ A.F.B. Bilbao, Consulado, caja 118, libranza 44, 15-IX-1782. La vajilla se alquilaba al completo por diez reales quedando excluidos los vasos que iban aparte y de los cuales solo se pagaban los que se rompían: 8 en 1785 cada uno a un real. A.F.B. Bilbao, Consulado, caja 119, libranza n.º. 12, 12-IX-1785.

¹¹¹⁸ SIMÓN PALMER, M^a del C., op. cit., p. 131.

cinco platos se puso el contenido de la olla, como son verdura, saladillos, etc.: por dessert ó postres una crema, dulces y frutas, después el café, y por último vinos generosos y bizcochos”¹¹¹⁹.

En total hubo siete turnos de platos diferentes, incluidos los postres, platos de los que Laglancé, natural de Parma y, por tanto, hombre de mundo, alaba tanto su abundancia como su delicadeza estimando de tal forma la riqueza y el conocimiento culinario de su anfitrión.

Por el contrario, el menú de las posadas, para un momento celebrativo como era la coronación real de 1789, se componía de

“Dos ollas con su sopa, poniendose en esta gallina y un principio de asado reducido a pollas, ternera y jamon o magras y un plato de pescado fresco y postres, chocolate por la mañana y cena por la noche”¹¹²⁰.

Es evidente que este tipo de comida poco tiene que ver con las que disfrutaba el Consulado o la gente de calidad y tiene más similitud con las que en esos momentos organizaban agrupaciones privadas como las cofradías. Tenemos un ejemplo de la pequeña Cofradía de Santa Agueda de Izurza, población del Señorío, que, hasta 1750, preparaba de este modo la comida de la cofradía:

“Para el desayuno o comida del mediodía una olla competente para el caldo que dispondran con carnero, vaca y adherente. Un asado con Aves, un platillo de Jigote o estofado y una petitoria de menudos...los platillos del carnero y vaca y olla de berza contengan su tozino, zezina y vaca y para postre fruta que produjere la estacion del tiempo, y el vino necesarios”¹¹²¹.

El banquete era, generalmente, una imagen de la sociedad y tenía un importante papel de cohesión entre los colectivos como lo manifiestan estas comidas de cofradía pues “alimentarse es un hecho cultural que los seres humanos suelen hacer en común. El banquete es un fenómeno de socialización por excelencia”¹¹²².

Aunque las cofradías fuesen criticadas fuertemente en el XVIII por los gastos que hacían en sus comidas, como podemos colegir, sus gastos son más reducidos que los que en esos momentos realizaban las instituciones públicas. Lo único que diferencia a las primeras de las segundas es que las cofradías a veces dejaban estipulado como debían ser esas comidas; las instituciones jamás lo hacían. Para que nadie pudiese

¹¹¹⁹ Citado en GUIARD LARRAURI, T.; RODRÍGUEZ HERRERO, A.: “Compendio e índices...”, op. cit., p. 87.

¹¹²⁰ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 211, 9-IX-1789, p. 65v.

¹¹²¹ Citado en ARREGI, G., “Estudio etnográfico de la Ermita y Cofradía de Santa Agueda de Izurza”. *Anuario de Eusko Folklore*, XXXV, 1990, pp. 40-42.

¹¹²² PÉREZ SAMPER, M^a A., “Fiesta y alimentación...”, op. cit., p. 76-79.

echarles en cara semejantes gastos, que se realizaban de forma regular a lo largo del año¹¹²³, los poderes públicos jamás registran su composición aunque recojan con regularidad lo gastado en ellas. Como mucho, como sucede en Bilbao, se registra que se traía de Vitoria, con lo que conlleva de gastos de transporte, como sucede con la “colación y dulce” que los regidores solían tomar en la fiesta de toros del primer lunes después de la octava del Corpus durante el XVII¹¹²⁴, o la colación que se habituaron a tomar los mismos regidores el día del Corpus en el XVIII¹¹²⁵. Pocas veces se permiten indicar “que se prebenga aya alimentos con abundancia” como sucedió con las autoridades valmasedanas, que quisieron asegurarse el exceso de viandas en la celebración de 1715, para festejar la colocación del retablo de la Santa Faz en San Severino¹¹²⁶, y que llegan a indicar que el refresco de la fiesta de toros por San Pedro, San Juan y San severino se componga de un jamón, bizcochos y bebida “y no mas”¹¹²⁷.

Podemos concluir que los poderes públicos vizcaínos pasaron de unas comidas del XVII, sobresalientes por la abundancia excesiva de las carnes más que por su elaboración y presentación, a unos banquetes dieciochescos que, aún compartiendo cantidades exageradas de carnes, presentan una mayor diversidad en los alimentos y en sus combinaciones, con una apariencia de refinamiento en su presentación que estaba bastante lejos de las pretensiones de los poderosos en el XVII. La aparición de elementos cada vez más exóticos y variados como el chocolate, las especias, numerosas frutas, el café...darán una mayor brillantez a esas comidas festivas auspiciadas por las instituciones públicas con un fin muy concreto pues, “en un ambiente festivo y alegre el banquete se convertía, y así era entendido y utilizado, en un acto de adhesión al orden establecido”¹¹²⁸. Así la moral y la jerarquía imperante entraba a los hombres por los ojos y por la boca gracias a un momento festivo que encontraba otro de sus grandes aliados sensoriales en este elemento hecho escenario y teatro a mayor gloria de una sociedad que necesitaba también evadirse del hambre que la acechaba.

“El banquete generó tan grandes expectativas en la época moderna, una época de hambre crónica para tanta gente, que alcanzó a convertirse, en cierto modo, en

¹¹²³ En Elorrio, por poner un ejemplo, el alcalde de la villa estaba encargado de pagar los gastos de los refrescos de la tarde de Año Nuevo, de la comida Año Nuevo, de Reyes y del día del Corpus. A.F.B. Elorrio, C. 42 L.278, 1714.

¹¹²⁴ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 075, 2-V-1651, p. 60.

¹¹²⁵ *Ibíd.*, 152, 1730.

¹¹²⁶ A.H.M.V. Libros de actas, nº. 32, 17-VIII-1715, p. 15.

¹¹²⁷ *Ibíd.*, 2-VI-1716, p. 272.

¹¹²⁸ PÉREZ SAMPER, M^a A.: “Fiesta y alimentación...”, *op. cit.*, p. 80.

un ideal de vida, un objetivo a conseguir a ser posible en este mundo, en lugares más próximos o más lejanos [...]. El imaginario colectivo soñaba con la tierra de Jauja, tierra de abundancia y placer [...]. Incluso tenía el banquete un sentido religioso[...]. Todas ellas eran sugerentes referencias alimentarias [...], tratando de aplazar el disfrute del gran banquete soñado al mundo del más allá, cuando la mayoría de la gente lo que quería era banquetear aquí y ahora, convertir en el presente inmediato la necesidad de comer para vivir en el placer de vivir para comer”¹¹²⁹.

5.3.2.2. Colores y olores. Las flores

Otro de los elementos que sirve para el halago de los sentidos de todos aquellos que acuden como espectadores a las fiestas de los siglos XVII y XVIII es el espectáculo de color y olor que asalta a todos los asistentes en los diversos espacios de la fiesta gracias a las flores.

Las **flores** son un elemento visual y olfativo de primer orden. Su presencia se impone debido al colorido que imprimen a los espacios cotidianos urbanos, llenos de piedra gris, y a los ascéticos lugares religiosos donde el humo de las velas y la falta de blanqueo de las paredes otorgaba una patina oscura a cualquier elemento haciendo resaltar con más brillantez el color natural de las flores, fresca efímera destinada a morir con la conclusión de la fiesta.

Existe un grave problema con la bibliografía sobre las flores en nuestro país: o se las estudia como elementos botánicos o se las trata como parte de la jardinería. En el primer tipo de estudio hablamos de análisis científico y en el segundo de los cuidados prácticos necesarios para cultivar estos vegetales, lo que las convierte en vertientes conceptuales bien alejadas de nuestra investigación. No existe ninguna investigación seria en lengua española que se plantee un estudio de las flores visto desde la consideración histórica y el tratamiento cultural de las mismas en las diversas regiones del planeta¹¹³⁰. Debido a esta inexistencia de estudios históricos hemos tenido que recurrir a otro tipo de trabajos que pueden ayudarnos a transmitir la concepción que en la corona española se tenía de las flores dentro del entramado festivo barroco.

¹¹²⁹ PÉREZ SAMPER, M^a A., “Fiesta y alimentación...”, op. cit., p. 98.

¹¹³⁰ Nos estamos refiriendo al estudio de las flores no de la jardinería que si tiene sus estudios históricos e incluso algunos están orientados al arte efímero como lo prueba el de MORENO, M^a. R., “La naturaleza transformada: los jardines”, en *ARTE efímero y espacio estético...*, op. cit., pp. 311-352.

Un sustituto original lo hemos encontrado en los libros que conciben las flores como objeto simbólico¹¹³¹: en la actualidad tienen bastante predicamento en España las traducciones inglesas y francesas, con algunas aportaciones españolas, que tratan sobre este aspecto de las flores¹¹³². Algunos de estos trabajos son herederos directos de la concepción romántica del XIX que veía en cada flor y en sus diversas combinaciones la expresión de sentimientos complicados que, en el creciente puritanismo entre las clases elevadas de ese siglo, no podían expresarse de forma directa. Por poner un ejemplo: el regalo de un ramo de rosas en miniaturas con margaritas ha llegado a significar “sus cualidades sobrepasan su belleza” y la combinación de un geranio rojo oscuro con flor de pasión y jacinto púrpura viene a decir “confío en que encontrará la consolación en la fe y, en su dolor, le aseguro que mi amistad es incondicional”. Como puede apreciarse el de la simbología floral es todo un mundo en sí mismo que esta pendiente de un estudio histórico riguroso.

Este tipo de lenguaje simbólico, sin embargo, llegó tarde a la cultura europea en general y a la española en particular aunque el simbolismo floral es algo connatural al empleo de las flores desde tiempos antiguos. En este sentido es de destacar que algunos de los elementos de los cultos paganos dedicados a la naturaleza pasaron al cristianismo sin demasiados problemas: la ofrenda de frutos a los dioses se transformó en las ofrendas florales religiosas que han perdurado hasta nuestros días, destacando, sobre todo, las que se han realizado y se realizan durante la festividad del Corpus Christi¹¹³³.

Por otra parte, la interpretación de las flores, muy difundida en la cultura árabe, se introdujo en Europa desde la Constantinopla turca de mano de Lady Maria Wortley Montagu que regresó a Inglaterra en la segunda década del siglo XVIII tras haber vivido un largo tiempo en Turquía con su marido. Semejante interés por la simbología floral pasó pronto a Francia debido a la traducción de las cartas de la aristócrata inglesa a

¹¹³¹ Ello no quiere decir que no existan algunos trabajos de los denominados “serios” que tengan que ver con el simbolismo floral como lo demuestra el libro de IMPELLUSO, L., *La naturaleza y sus símbolos: plantas, flores y animales*, Barcelona, Electa, 2003, o el trabajo ya citado de M^a Rosa Moreno, “La naturaleza transformada”, pero son los menos.

¹¹³² Entre las traducciones, una de las más difundidas en España es *El LENGUAJE de las flores*, ilustrada por Kate Greenaway, Barcelona, Elfos, 1986, ya publicada en catalán en 1984 y que fue de nuevo editada por Círculo de Lectores en 2000. Otros títulos serían SANDERS SALCEDO, A., *El lenguaje de las flores*, Barcelona, Sintés, [2003]; DESMARAIS, B., *Es más fácil decirlo con flores*, Barcelona, De Vecchi, [2000]; CHILD, A.; COLEMAN, S., *Las flores, una bella forma de expresarse*, Madrid, Edaf, [1983], etc. Entre los títulos de autores españoles tenemos CRUZ, R., *Flores: el lenguaje del aroma y el color*, Alcobendas [Madrid], Libsa, 1997; CALLEJO, J., *Historia mágica de las flores*, Barcelona, Martínez Roca, [1999]; SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, A., *El lenguaje de las flores*, Oviedo, Nobel, [2000]; HERAS GRAS, C. de las, *Mis amigas las flores: su simbolismo e inspiración*, Terrassa [Barcelona], Clie, [2000]; etc.

¹¹³³ MORENO, M^a R., op. cit., p. 313.

partir de 1763¹¹³⁴ influyendo de esta forma en la concepción rococó de las flores puesto que la Ilustración las percibirá de una forma mucho más científica y desapasionada. A España este tipo de análisis simbólico de las flores solo llegó a fines del siglo XVIII de forma difusa, a través de las modas francesas, no siendo de verdadero interés hasta que los románticos se fijaron en ella y se empezaron a leer y traducir las obras que llegaban de Francia¹¹³⁵. De cualquier forma, su momento de mayor esplendor se dará en la Inglaterra victoriana donde llegó a convertirse en un conocimiento que pasaba de madres a hijas pues este tipo de “sabiduría floral” se ha considerado hasta hace muy poco tiempo como exclusivo de mujeres.

Por lo ya comentado podría suponerse que la interpretación dada a las flores en la fiesta vizcaína puede regirse por este tipo de simbología, al menos en los últimos años tratados en nuestro estudio, sin embargo nos vemos forzados a decir que esto no será posible debido, sobre todo, al sentido economicista de los poderosos en esa época y a sus concepciones estéticas respecto a la decoración floral.

Hemos de comenzar diciendo que en el siglo XVII las flores naturales resultaban precisamente demasiado “naturales” para ser del gusto de aquellos que preparaban la fiesta. En lo que se trata del ornamento de las figuras sacras así como de los pasos y, en resumen, de todo lo relacionado con el adorno de los espacios religiosos, a lo largo del XVII se sucederan las citas sobre ramilletes de plata y seda sin que haya una sola cita sobre ramos de flores naturales. ¿Por qué iban a elegir flores que crecían en las macetas y jardines de las casas, bonitas pero efímeras, cuando podían colocar brillantes ramos de plata y vistosa seda que podían ser reutilizados cientos de veces? Es mejor la sofisticación, lo artificioso, lo que parece natural pero no lo es, engañar a la vista y ganar en brillantez y espectacularidad aun en un detalle tan nimio como la decoración floral. Por otra parte, es patente que cierto tipo de flores son estacionales y, en la zona

¹¹³⁴ WORTLEY MONTAGU, M., *Lettres de Miladi Marie Wortley Montaguë, écrites pendant ses voyages en Europe, en Asie et en Afrique, a plusieurs personnes de distinction, gens des lettres &c. en différens pays; où l'on trouve, entr'autres relations intéressantes, des anecdotes sur les moeurs & le gouvernement des Turcs...* A Róterdam, chez Henri Beman, M.DCC.LXIII, [2 vol.]. El tercer volumen fue publicado en 1768 en base a la publicación inglesa de 1767. En España la primera edición integra de estas cartas fue publicada por la editorial Casiopea de Barcelona en 1998.

¹¹³⁵ Libros que llegaron a España fueron, por ejemplo, LENEVEUX, L., *Les fleurs emblématiques: ou leur histoire, leur symbole, leur langage, etc...* Paris, a la Librairie encyclopédique de Loret, 1837?, traducándose otros como el de la BARONESA DE FRESNE, *Nuevo lenguaje de las flores, de las frutas, del abanico...* Madrid, Saturnino Calleja, [entre 1876 y 1915] o el de MME. DE GRANDIÈRE, *El jardín de los enamorados o El lenguaje de las flores*, Madrid, [s.n., s.a.], [Tip. Llagues].

cantábrica, las flores de invierno no suelen ser demasiado vistosas y son poco adecuadas para formar ramos.

Debido a esto y a la necesidad autoimpuesta por la Iglesia Católica de introducir en momentos religiosos extremadamente trágicos, como los que se presentan en Semana Santa, un motivo que recuerde a la naturaleza, es decir, a la vida, los pasos y figuras procesionales se adornan, tanto aquí como en el resto de la corona española, con ramilletes artificiales de plata que imitan a las flores verdaderas. También hay que señalar que este recurso dota de mayor riqueza a las composiciones y evita el problema de tener que pensar en el abastecimiento de flores en cualquier época del año. Por todas estas razones, los ayuntamientos se encargaron de que sus iglesias y ermitas estuviesen bien abastecidas de este tipo de ramos que solían tener al servicio de las diversas parroquias y de las cofradías municipales fundadas en ellas, cofradías que a veces también eran propietarias de los ramos.

Ejemplos son los ramilletes de plata que la santera del lugar ponía y recogía en la iglesia de Santa María de Uríbarri en Durango con motivo de la festividad de la Asunción de la Virgen en 1646¹¹³⁶; las cinco docenas y medias de ramilletes pertenecientes a las cofradías de Santiago de Bilbao en 1682 que fueron entregadas a los mayordomos del Santísimo Sacramento para adorno de su altar y para las festividades que esta cofradía realizaba¹¹³⁷; también en los Santos Juanes de Bilbao encontramos citados en 1686 seis docenas de ramilletes de seda y 18 de plata que se alquilaron para diversas festividades¹¹³⁸; etc. Esta costumbre de tener flores de plata para adornar altares y santos en los espacios religiosos se mantuvo a lo largo del siglo XVIII como vemos en Lequeitio en 1726 cuando se habla de la “variedad del flores de plata” que adornan su altar mayor¹¹³⁹, los ramilletes que seguían decorando el altar mayor de Santiago en 1722¹¹⁴⁰ o los nueve “florones” de plata del altar mayor de la Purísima de Elorrio en 1779¹¹⁴¹ pues las flores en plata siguen dando brillantez y sensación de riqueza. Incluso son usadas por instituciones como el Consulado que alquila la nada despreciable cantidad de 18 ramilletes de plata para decorara la capilla de la Visitación durante su

¹¹³⁶ A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa María de Uríbarri, 29, 1646, p. 354v.

¹¹³⁷ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 106, 20-V-1682, p. 100. Estos “ramilletes” vuelven a citarse en A.F.B. Bilbao, libros de actas, nº. 120, 5-XII-1697, p. 289.

¹¹³⁸ A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de la Cofradía de los Santos Juanes, 162/001, 1686, p. 10v.

¹¹³⁹ *DESCRIPCIÓN de la N. Villa de Lequeitio...*, op. cit., p. 34.

¹¹⁴⁰ A.H.E.V. Bilbao, libros de fábrica de la catedral de Santiago, 1656-1736, A-295, 1720-1722, p. 165v.

¹¹⁴¹ A.H.E.V. Elorrio, libros de fábrica de la iglesia de la Purísima Concepción, 1777-1847, A-185, 1779, p. 22.

festividad en San Antón el año de 1705¹¹⁴². Pese a lo visto, esta tradición no nos oculta que es también durante este siglo cuando los ojos de los poderosos se vuelven hacia la naturaleza y perciben que ésta puede serles útil en sus propósitos de manipulación.



Fig. 84. YEPES, T.: *Macetas en una hornacina* (h. 1650). *The Menil Collection, Houston*.

En realidad este interés del poder está definido por la mentalidad mercantilista que fue asentándose con fuerza en la ideología de los poderosos vizcaínos desde el XVII y que les sugiere que se gana más adornando los espacios con flores cultivadas en las propias villas, pese a su breve goce estético, que con el gasto realizado en las flores de plata y seda. Las primeras siempre serán más vivaces, frescas, agradarán al sentido del olfato con sus olores y al de la vista con sus colores mientras que las flores de metal, elegantes pero frías, son adecuadas para festividades religiosas pero no para el tránsito por las calles que, excepto por fiestas dolorosas, debe inspirar alegría tanto en los actores como en los espectadores. La consideración que en el XVIII se tiene además del paisaje, el retorno a la naturaleza, etc., conceptos llegados de Francia, hace que el disfrute de las flores se contemple como gozo estético propio de gente culta y todos los palacios nobles se inundan de jardines, imitados en sus posibilidades por los burgueses. Todas estas ideas llegarían pronto a Vizcaya a través del comercio con Francia e Inglaterra, y dan pie a una mayor estimación de las flores a las que la llegada de la simbología nacida entre los árabes dotará de un misterio que las hará subir aún más en la consideración cultural en años posteriores.

Sin embargo, durante el siglo XVIII, lo que hace que en España se considere de forma tan elevada el cuidado de las flores es el interés que va a surgir por la ciencia botánica (incluso la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País demostrará ciertas inquietudes hacia esta disciplina), ciencia que se va a considerar útil y sin problemas pues sirve tanto para el placer, para la delectación de los sentidos, como para la utilidad y el provecho de los reinos. Aunque los naturalistas españoles sigan líneas científicas tan avanzadas como la de Linneo, con su teoría de clasificación de las especies, en

¹¹⁴² A.F.B. Bilbao, Bilbao, Consulado, caja 127, liquidación de cuentas, 1705, hoja suelta.

realidad los botánicos de este país ven en el estudio de la flora la comprensión de la “teología natural”, de la verdad revelada, de

“la concepción católica de la creación, según el libro del Génesis, de la cual la Botánica no era sino la continuación lógica; además, el ejercicio cotidiano de la Ciencia sería como una perpetua oración al Creador, de aquí que encontremos tantos clérigos entre sus practicantes”¹¹⁴³.

En resumen, la propagación del estudio de las flores y de su consideración cultural en España como objeto bello digno de ser admirado se debe a que en el XVIII las capas cultas españolas pasaron a considerarlas también como una demostración del poder de Dios, de su capacidad de crear belleza en el mundo por lo cual se les debía rendir homenaje, como hermosas hijas del Creador, y se les hizo conquistar tanto los espacios privados como los públicos, los religiosos como los civiles, siendo la consideración puramente estética que llegaba de Francia el mejor complemento para asentar esta concepción cristiana que tan bien casaba con el carácter peninsular.

En la Vizcaya del XVIII, sin embargo, ese aumento de la consideración cultural de las flores se nota en pequeños detalles ya que los grandes jardines de la aristocracia europea están bien lejos de los gustos y posibilidades de los poderosos locales. Sabemos que ahora se empieza a cubrir a los santos de flores en las procesiones¹¹⁴⁴ y que las ventanas y balcones, y en general todo tipo de “voladizo” de las casas, se llenan con “caxas” y tiestos de flores [fig. 84]¹¹⁴⁵ lo que conlleva a los pertinentes decretos para proteger a los transeúntes pues las flores, sobre todo en Bilbao, inundan las calles y las rondas cayendo de vez en cuando desde las alturas¹¹⁴⁶, aunque el resultado de los decretos será exiguo ya que tienen que repetirse varias veces a lo largo del siglo.

Esta conquista por parte de las flores de balcones y ventanas requirió que la mentalidad burguesa se apropiase de las severas fachadas clasicistas del XVII: en este siglo las ventanas eran consideradas poco más que puntos de luz y los balcones estaban reservados para las grandes casas solariegas, palacios y plazas donde servían para contemplar los eventos festivos y, sobre todo, para que los poderosos pudieran ser vistos

¹¹⁴³ PUERTO SARMIENTO, F. J.; GONZÁLEZ BUENO, A., “La militarización de la flora: jardines botánicos de la España ilustrada”, en BALAGUER, E.; JIMÉNEZ, E. [eds.], *Ejército, ciencia y sociedad en la España del Antiguo Régimen*, Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, 1995, p. 462.

¹¹⁴⁴ A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de fábrica de la iglesia de san Antón, 161/001, 1733; 1734; 1735; 1736; etc.

¹¹⁴⁵ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 143, 9-V-1721, p. 59.

¹¹⁴⁶ *Ibíd.*, 152, 1730, p. 48.

en las grandes celebraciones¹¹⁴⁷. Esta concepción aristocrática de los vanos en el XVII dará paso a un replanteamiento de los mismos en el XVIII y hará que estos sirvan no solo para que las personas puedan ser contempladas sino para que ellos puedan contemplar a los demás. Esta transformación del concepto de los vanos es evidente en Vizcaya, sobre todo en el Bilbao del XVIII, como se aprecia al contemplar los edificios levantados a lo largo del siglo ya que, siendo casas solariegas o casas de vecinos, siempre estarán llenas de balcones y de grandes ventanas adecuadas más para ver que para ser vistos. Con el objetivo de adornar este nuevo tipo de fachadas y hacerlas más agradables a la vista, así como para agradar a los que viven tras ellas, se comenzó a llenarlas de flores.

Las flores que tienen más predicamento, tanto en los espacios públicos como en los privados, a lo largo del siglo XVIII vizcaíno son, sin duda, los claveles. Los claveles están presentes en todo momento en las ventanas de las casas y su vivo color rojo, pues este es su color más común, imprime vivacidad y vistosidad a los severos muros de las casas de las villas.

En el lenguaje simbólico de las flores el rojo es color del amor apasionado, del deseo de victoria y también de la cólera y el clavel rojo en concreto es símbolo del enamoramiento pero no pensamos que esta concepción tenga algo que ver con el verdadero significado de esta flor en la fiesta barroca española. Frente a estas concepciones, atractivas pero bastante alejadas de la mentalidad de los vizcaínos cultos de la época, debemos prestar atención a otras de mucha más tradición en España y en el Señorío.

En primer lugar, relacionando el clavel con el tratamiento de los olores en las celebraciones barrocas, tenemos su representación alegórica del sentido del olfato y, dentro del contexto religioso, como símbolo de la virginidad que aparece de forma repetida en manos de la Virgen María¹¹⁴⁸. La representación como sentido del olfato viene dada porque se la consideraba una de las flores más odoríferas y es por esta causa que también resulta ideal para servir de adorno en las procesiones, no solo como adorno de calles y edificios, sino como ornato de las imágenes de santos. Estas imágenes también son decoradas con claveles en las iglesias debido a la simbología religiosa que

¹¹⁴⁷ CÁMARA MUÑOZ, A., op. cit., pp. 94, 208.

¹¹⁴⁸ Ambas concepciones aparecen en TERVARENT, G. de, *Atributos y símbolos en el arte profano: diccionario de un lenguaje perdido*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002, p.164.

representa el clavel no solo como virginidad de María sino también como figuración de la Pasión de Cristo: una leyenda medieval aseguraba que las lágrimas de la Virgen María al ver a su hijo crucificado se transformaron en claveles al caer al suelo y, además, los pequeños claveles llamados “clavellinas”, por la forma de clavo de sus corolas, se asociaron también de forma directa a la Pasión¹¹⁴⁹.

Más cercana aún al sentir vizcaíno encontramos la acepción del color rojo como el color de Santiago, patrón de la villa de Bilbao en donde tenemos varias referencias a estas flores, y la circunstancia más general de que se considere al rojo como color de la riqueza, asociado a los reyes, concepto que se plasma en la exagerada presencia de este color en los ornamentos y telas que se exhibían en las villas en fiestas. Por otra parte, el rojo era tenido también por el color de la sangre y la pasión (recordemos su significado en la Pasión de Cristo) y los claveles rojos, en base a las relaciones mentales que se establecen en el común colectivo, siempre se han relacionado, de forma popular, con los sentimientos del amor y la alegría.

Es fácil comprender, en cuanto a mentalidad se refiere, que, por todo lo expuesto, el clavel se convirtiese en la flor más popular cultivada en las villas españolas a lo que debemos sumar diversas circunstancias de carácter climático, botánico y geográfico. El clavel es una flor mediterránea que crecía de forma espontánea en las riberas de este mar interior: la voz popular “clavel”, de hecho, es de origen catalán y, aunque no tiene ningún significado simbólico, la palabra original latina, “dianthus”, sí lo posee ya que se traduce como “flor de dios” con lo que, como podemos ver, el clavel rojo se convierte en la perfecta alusión a la Pasión de Cristo. El clavel no se introdujo en Europa hasta el siglo XIII en que, parece ser, llegó desde Túnez y pronto estuvo muy extendido de forma ornamental por toda la península debido a su resistencia tanto a los ambientes húmedos como a los secos. Su fácil accesibilidad y un cultivo sin complicaciones en huertas, jardines y tiestos hicieron que pronto se encontrase en las ventanas y patios de las casas de toda España. En Vizcaya será también la flor más difundida ya que, cuando se nombra a las flores de tiesto, siempre se cita a los claveles con nombre propio y el resto solo son las “demás” flores¹¹⁵⁰.

Entre ese montón informe de las “demás” sobresale una única cita de rosas, las que se utilizaron durante muchos años para vestir a San Antón en su salida en la

¹¹⁴⁹ IMPELLUSO, L., op. cit., p. 115.

¹¹⁵⁰ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 143, 9-V-1721, p. 59.

procesión del Corpus Christi¹¹⁵¹ y, aunque debemos suponer que el santo de los comerciantes bilbaínos no sería el único que contase con esta decoración de rosas, es posible que fuese la figura que más se beneficiase de la adquisición de estas flores debido a su precio, sin duda más alto que el de los claveles. Pese a todo, la cita parece demostrar que el cultivo de rosas sería bastante generalizado en la villa de Bilbao lo cual parece afirmar el nuevo gusto de las clases altas por las flores ya que, contrariamente a los claveles, las rosas de jardín no surgen de forma espontánea sino que son una selección de cultivo hecha por el hombre. Solo crecen si existen cuidados humanos.

Las rosas se conocen desde la Antigüedad Clásica (de la espuma de la que nace Venus brota también una mata de rosas blancas) y se asocian al amor (Venus) así como a lo fúnebre (la fiesta de las rosas en Roma, “Rosalía”, se asociaba al culto a los muertos). Los cristianos tomaron ambos significados y los asociaron a diversas representaciones de la Virgen María (llamada la “rosa sin espinas” por carecer del pecado original), a Cristo (las espinas de la rosa y su color rojo simbolizan la Pasión) a los ángeles y a las almas benditas del Paraíso (la rosa también es símbolo del martirio)¹¹⁵². Pero, aunque la rosa aparece representada en multitud de ocasiones en el arte de la época, asociada a temas paganos y religiosos, incluso en Vizcaya¹¹⁵³, no parece que fuesen unas flores habitualmente cultivadas en la villa bilbaína al menos hasta el siglo XVIII cuando aparecen citadas por primera vez en los papeles municipales.

Esta difusión del cultivo de las rosas se debe a la llegada del Siglo de las Luces que consagra la creación de los jardines, fuera ya de los ambientes aristocráticos, ya fuesen de tipo inglés o francés y en donde las rosas se distinguieron por ser flores muy vistosas y elegantes. Todos estos motivos, desarrollados a lo largo de estos dos siglos, hicieron que las rosas fueran consideradas de forma popular como un símbolo de belleza (en España existe el dicho “como las propias rosas” para identificar algo que es muy hermoso), sobre todo las rojas que eran una de las variedades más difundidas en el Antiguo Régimen.

¹¹⁵¹ A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de fábrica de la iglesia de san Antón, 161/001, 1733; 1734; 1735; 1736; etc.

¹¹⁵² IMPELLUSO, L., op. cit, p. 118.

¹¹⁵³ Las representaciones del retablo de la Virgen de Begoña en el siglo XVI, como la que aparece en el cuadro de Mendieta “Boda en begoña” de 1607, la presentan rodeada de ángeles que portan, entre otras flores, rosas. Ángeles y rosas pasarán a las representaciones del nuevo camarín de finales del XVII como se ven, por ejemplo, en el grabado de 1753 hecho por Ignacio de Albiz.

De esta forma las calles se llenaron de flores en el XVIII¹¹⁵⁴, sobre todo con motivo de las fiestas donde no solo servían de marco colorista sino que también eran arrojadas al suelo, como una especie de alfombra efímera y fragante, al paso de las procesiones religiosas. Estaban en el atuendo festivo de las gentes y, con sus colores y fragancias, llenaban los recintos de las iglesias favoreciendo el halago de los sentidos de una forma tan sencilla y natural que su presencia ha llegado de forma casi inalterada hasta nuestros días

El estudio del olfato, de los **olores** en la fiesta, por otra parte, no se reduce solo a la aparición de las flores. Dejando aparte los numerosos olores que asaltarían a los espectadores y actores en las calles (olores del gentío, de los perfumes de las clases altas, de la comida, del vino, etc., incluyendo otros más desagradables) de los cuales no nos queda ningún testimonio, nos encontramos con una serie de recintos cerrados de los cuales se tuvo a bien guardar un testimonio de la “decoración olfativa”: los recintos religiosos. Es conocido que debido a la gran afluencia de gente a las iglesias estas ya durante la Edad Media quemaban incienso para alejar los malos olores (recordemos el “botafumeiro” de la catedral compostelana que no es más que un inmenso incensario) pero no es el incienso el único perfume que se empleó y se emplea de forma regular en las fiestas religiosas.

Debemos lamentar que de todas las villas estudiadas solo hallemos en una de ellas citas de un despliegue continuo y consciente de olores en un espacio religioso, la villa de Durango. Para Santa María de Uribarri, durante el siglo XVIII, se compraron “agua y ojas odoríferas de diferentes generos para lumbre que estuvo delante del Santísimo en el monumento la noche del Jueves Santo”¹¹⁵⁵. Es esta una referencia espléndida que nos vuelve a recordar el gran escenario teatral que eran el monumento pascual donde, a parte de las luces de las velas y mecheros, las telas negras, la literatura en papeles, emblemas, jeroglíficos, las pinturas, las esculturas, la arquitectura... se recurría incluso al olor, olor de incienso y aguas olorosas que remiten a la sacralidad del

¹¹⁵⁴ Aunque la moda de los tiestos es propia del XVIII, ya en el XVII había huertas y jardines dentro de las villas, sobre todo en Bilbao, donde se cultivaban, sobre todo, árboles frutales como los naranjos y limoneros que proporcionaban las delicadas flores y el penetrante aroma del azahar. HENAO, G. de: *Averiguaciones de las antigüedades de Cantabria...* Citado en GUIARD LARRAURI, T.; RODRÍGUEZ HERRERO, A.: “Compendio e índices...”, op. cit., p. 77.

¹¹⁵⁵ A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa María de Uribarri, 31, 1771, p. 206. También en 1763 encontramos la cita de “olores para el brasero del monumento”: A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa María de Uribarri, 27, 1763.

momento, para crear ese inmenso escenario sacro-doloroso que representaban los monumentos de Semana Santa.

Este despliegue del monumento durangués del XVIII, sin embargo, por el momento y la oportunidad en que aparece, ya bien mediado el siglo y con las ideas racionalistas triunfando en el ámbito civil, semeja más un replanteamiento de lo que debía entenderse por el espacio pasional religioso en la Semana Santa que por la continuación de una tradición de olores de la que hasta entonces no teníamos ninguna referencia. Es decir, el olor del agua perfumada y del incienso se valoraría en las iglesias duranguesas del XVIII porque ayudaba a concentrar al creyente en la reflexión sobre la Pasión de Cristo dejando más marginada la contemplación del espectáculo que se desarrollaba ante sus ojos. De esta forma los monumentos de Durango de fines del siglo XVIII aparecerían como una mezcolanza entre las antiguas concepciones barrocas, afirmadas a través del monumento en lienzo con sus posibles complementos de esculturas, flores y olores, y las nuevas racionalistas que empiezan a cuestionarse la valía de semejantes estructuras, costosas y demasiado recargadas para el gusto contemporáneo.

Esta variación de las ideas que impregnan la elección de los olores en las iglesias de Durango se manifiesta de forma clara en las que se elegían en el XVII para adornar Santa María de Uribarri: para conmemorar el día de la Asunción de la Virgen se traían “yerbas buenas” y poleo¹¹⁵⁶ así como “apolos” y laureles¹¹⁵⁷, olores y colores para la iglesia y el cementerio donde se realizaban las representaciones teatrales. Estas plantas son comunes en el norte peninsular debido a que todas ellas necesitan humedad, pese a la circunstancia de su procedencia que es casi siempre mediterránea. Tanto la hierbabuena como el poleo pertenecen a la familia de las “mentas” y su olor es muy fuerte y característico tal y como sucede con el laurel.

No deja de extrañar que la decoración vegetal que se elige para adornar la iglesia de Santa María a lo largo del XVII con ocasión de la fiesta de su patrona no sean flores sino hojas de hierbas aromáticas y ramas de arbustos pese a que algunas tengan una tradición clásica tan grande como el laurel, conocida en la cultura grecorromana por ser la hoja de la victoria, de la gloria y del dios Apolo, dios de las artes y de la luz¹¹⁵⁸ (es por este simbolismo del dios Apolo que creemos acertado pensar que los llamados “apolos”

¹¹⁵⁶ A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa María de Uribarri, 29, 1630; 1631, 1635; 1643; 1646; etc.

¹¹⁵⁷ *Ibíd.*, 32, 1672 y 1673

¹¹⁵⁸ TERVARENT, G. de, *op. cit.*, p. 318.

y el laurel sean, en las citas duranguesas, o la misma planta o plantas de la misma familia). Pero la elección de esta planta para adornar la imagen de María es mucho más acertada de lo que en primera instancia podríamos pensar: en la doctrina cristiana el laurel se asocia a la eternidad, por su color siempre verde, y también a la castidad, pues sus hojas no se deterioran nunca pero, y sobre todo en nuestro caso, también se suele asociar con la imagen de María cuyas palabras, se dice, son aromáticas como la hoja de este árbol¹¹⁵⁹. A este hecho fundamental hay que sumar la acepción clásica desde el Renacimiento que hace del laurel símbolo de virtud, como recoge el mito de Apolo y Dafne, y de la Verdad, cuya figura aparece en varias representaciones adornada con una rama de laurel¹¹⁶⁰. Si recordamos que María es para los españoles la Inmaculada, sin mancha de pecado, y que lleva en su seno a Jesús, símbolo de la Verdad Revelada, vemos que el ornamento de laurel se ajusta perfectamente a sus características, dejando aparte el más que evidente simbolismo grecorromano de la Victoria.

Visto lo visto, estas circunstancias, sin embargo, no explican del todo por qué, mientras en cuadros y literatura (incluso en el País Vasco) se alude a las flores como adorno propio de la Virgen, en la iglesia de Santa María de Durango, que se adorna solo con plantas aromáticas en conmemoración de la fiesta de agosto, no encontramos jamás la colocación de ningún tipo de flor por la festividad de su patrona.

Aunque no disponemos de pruebas materiales que lo avalen no dejamos de preguntarnos si la elección de estas plantas no responde también a algún tipo de tradición de carácter mágico puesto que tanto el poleo como el laurel son plantas que, en infusión, favorecen la menstruación femenina lo cual ya era conocido desde la Edad Media. En cuanto a la hierbabuena es de destacar también que los romanos le atribuían propiedades afrodisiacas y servía para aplacar dolores intestinales que en las mujeres muchas veces se relacionan con la menstruación. A esto hay que sumar que la zona del Durangués fue lugar privilegiado de creencias alternativas a la Iglesia Católica como lo demuestran la llamada Herejía de Durango, que alrededor de la figura del franciscano Alfonso o Alonso de Mella sacudió la zona entre 1437 y 1442, o el proceso contra las brujas de Amboto en 1500, creencias surgidas al amparo de la pervivencia de numerosas tradiciones paganas. Este tipo de creencias se fueron disolviendo lentamente en el colectivo popular llegando casi a los umbrales de la Edad Contemporánea donde el racionalismo de la nueva época los hará desaparecer.

¹¹⁵⁹ IMPELLUSO, L., *op. cit.*, p. 38.

¹¹⁶⁰ *Ibíd.*, p. 319-320.

5.3.2.3. La explosión sensorial. Los fuegos artificiales

Como hemos visto hasta ahora, la mayor parte de los elementos festivos que confluyen en cualquier escenario celebrativo juegan con varios sentidos: los banquetes necesitan para su perfecto disfrute de la colaboración del gusto, el tacto, el olor y la visión; y las flores pueden ser alabadas tanto visualmente como olfativamente. Esta característica plurisensitiva también pertenece al siguiente elemento que vamos a analizar, los fuegos artificiales cuyo estudio científico, debido a las mezclas explosivas que los originan, se engloba dentro de la pirotecnia, literalmente “el arte del fuego”¹¹⁶¹.

Los fuegos de artificio son uno de los más claros ejemplos del tipo de conmoción maravillosa que las autoridades barrocas buscaban en las fiestas: por sus propias características son elementos que aturden con el ruido, que impiden pensar con claridad y, a la vez, conmueven por su violencia, belleza y espectacularidad. Es ese aturdimiento maravilloso el que les hace indispensable para las autoridades barrocas, como elemento constituyente de la fiesta que configura el telón de fondo visual y sonoro del escenario festivo.

Como dice Josefina Arribas, igual que la pintura necesita de un elemento cromático para expresarse, la pirotecnia dibuja con fuego, “es la propia luz la que pinta en la mayor tela, en el mural más inmenso, el espacio. Se trata pues de una 'pintura' efímera colosal”¹¹⁶². Es, además, un arte semejante a la poesía recitada y a la música pues se autoconsume cuando se realiza, nace y muere en un brevísimo espacio de tiempo. Es la misma esencia de lo efímero.

La misma expresión con que se denomina a los fuegos artificiales en el periodo barroco, fuegos de artificio, nos revela hasta que punto se asumía que este tipo de distracción estaba completamente alejada de la naturaleza, siendo una creación exclusivamente humana que no tenía ninguna vinculación con las manifestaciones naturales, siendo una combinación artificial de muchas de ellas (el fuego, el ruido, la luz

¹¹⁶¹ La pirotecnia es, en realidad, el estudio de todo tipo de explosivos, sobre todo los relacionados con los ingenios militares. De esta forma se concibió la pirotecnia en España hasta el siglo XIX, como una ciencia militar completamente disociada de su vertiente festiva, los fuegos de artificio. Así se entiende que los únicos tratados realizados por españoles durante los siglos barrocos sobre la ciencia pirotécnica sean compilaciones de prácticas militares como, por ejemplo, las diversas ediciones de FERNÁNDEZ DE MEDRANO, S, *El perfecto artificial, bombardero y artillero: que contiene los Artificios de los Fuegos Marciales, Nuevo Uzo de Bombas, Granadas y Práctica de la Artillería, Mosquetes...* Bruselas: en casa de Lamberto Marchant, 1699, reeditado en Amberes en 1723.

¹¹⁶² ARRIBAS VINUESA, J., “El arte del fuego: la pirotecnia”, en *ARTE efímero y espacio estético*, op. cit., p. 444.

brillante...). Esta artificiosidad los hacía piedra angular de cualquier tipo de celebración (excepto las luctuosas) y hasta el más pequeño villorrio intentará tener sus fuegos artificiales aunque carezca de recursos para aportar cualquier otro elemento de maravilla en sus fiestas. Sin embargo, su desarrollo como arte festivo en la época barroca se debe también a su capacidad de plasmar contenidos dogmáticos y literarios (la sierpe del demonio, figuras de animales, personajes mitológicos, escenas, etc.) gracias a los diversos armazones empleados realzados por las formas que pueden adquirir las combinaciones explosivas, combinaciones sin los colores de los cohetes actuales que son una adquisición del siglo XIX inexistente en los siglos que nosotros estudiamos.

Al investigar los fuegos artificiales de la época barroca española nos encontramos con un grave problema de base: no existe un solo estudio monográfico en España que se haya planteado la evolución histórica de la pirotecnia festiva en todo el territorio peninsular¹¹⁶³. Es esta una terrible falta de la que se hacen eco los pocos trabajos regionales que hay escritos¹¹⁶⁴. Para acentuar nuestras dificultades los pocos estudios históricos que existen se centran de forma casi exclusiva en los siglos XIX y XX, en los que la pirotecnia española llegó a su máximo desarrollo¹¹⁶⁵. A esto se añade la circunstancia de que lo escrito antes de los años 80 del siglo pasado aborda casi de forma exclusiva los aspectos técnicos de la pirotecnia, nunca su historia¹¹⁶⁶.

Dicho todo lo anterior parece preciso hacer un resumen introductorio, necesariamente incompleto, de la evolución de la ciencia pirotécnica en España con respecto a los fuegos de artificio. En primer lugar hay que hacer notar que la pirotecnia,

¹¹⁶³ Excepto el artículo ya citado de Josefina Arribas poco más se ha investigado en España sobre los fuegos artificiales como objeto de arte histórico.

¹¹⁶⁴ Un ejemplo cercano de este tipo de comentarios se halla en la introducción del libro GOÑI, F. M^a, *Fuegos artificiales en Euskalherria: pirotecnia y pirotécnicos*, Bilbao, Laga, 1999.

¹¹⁶⁵ De carácter histórico, aparte del ya comentado trabajo de Felix M^a Goñi, apenas hay media docena de trabajos en toda España y la mayoría de ellos referidos a la zona valenciana debido al fenómeno de las Fallas. Destacan por ese motivo los libros de José Enrique Ferriols que, con dibujos de Luis García Pardo, publicó el estudio más difundido de la zona hasta el momento FERRIOLS MONRABAL, J. E.; GARCÍA PARDO, L. P., *Valencia y su pirotecnia*, [Valencia], [s.n.], 1991, del cual se hizo una edición reformada en 1998, FERRIOLS MONRABAL, J. E., *La pirotecnia valenciana: historia, peculiaridades, entrevistas a prestigiosos pirotécnicos*, Valencia, Carena, 1998. Frente a estos trabajos sobre las Fallas y su mundo resalta, por lo solitario y cercano, el extenso estudio que dedicó Luis del Campo a los fuegos artificiales de Pamplona titulado CAMPO JESÚS, L. del, *Historia de los fuegos artificiales en Pamplona*, Pamplona, Luis del Campo, 1992.

¹¹⁶⁶ La mayor parte de lo publicado al respecto es del siglo XX como FERRÉ VALLVÉ, J. B., *La pirotecnia moderna: tratado general de fuegos artificiales: y manera práctica de prepararlos, con fórmulas nuevas comprobadas y experimentadas*, Barcelona, Sucesores de Manuel Soler, 1905?; MAIO FIORINA, J. M. de, *Pirotecnia: manual de pirotecnia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1931; GABARRET, L., *Manual de pirotecnia*, Barcelona, Sintés, 1953...aunque existen precedentes en el XIX como la traducción del francés del manual de VERGNAUD, Mr., *Manual elemental de pirotecnia civil y militar o Arte del Polvorista*, Madrid, Imprenta de Borbón, 1841, o YESARES BLANCO, R., *Industrias para el aficionado: fuegos artificiales*, [s.l.], Librería Bergua, [s.a.].

tal y como hoy la entendemos, nace con el descubrimiento de la pólvora negra en China, en el siglo IX. Su primera aplicación conocida fue en el campo militar y no será hasta el siglo XII que aparezcan las primeras descripciones sobre pirotecnia festiva: las llamadas “ratas de tierra”, tubos de bambú rellenos de pólvora prensada, equivalentes de los llamados “buscapiés”, y los “meteoros”, similares a los anteriores pero con una larga caña que les sirve de timón y que serían los antepasados de los actuales cohetes voladores¹¹⁶⁷. Los conocimientos pirotécnicos llegaron durante los siglos XIII y XIV a Occidente a través de los árabes aunque ciertas teorías no dudan en atribuir esta llegada a Marco Polo, los cruzados, los croatas e incluso los mongoles: en España la artillería parece haber sido utilizada por primera vez por los árabes en la batalla de Niebla (1257)¹¹⁶⁸. La verdadera pirotecnia festiva, sin embargo, no aparece en Europa hasta el siglo XV irradiándose desde la ciudad de Florencia al resto del continente. También en el siglo XV la ciudad de Valencia delimita zonas del casco urbano donde se permite la fabricación y venta de pirotecnia. Se tiene constancia de la existencia de talleres y tiendas en las calles de Porta Nova y Trenc, hasta el punto que la ciudad de Valencia ha de dictar prohibiciones que afectan a ambas actividades¹¹⁶⁹.

La cita sobre Valencia, la primera que nos ha sido dado encontrar sobre el uso de pirotecnia festiva en España, es reflejo de la importancia que se ha dado en esta zona peninsular no solo a la creación de fuegos de artificio sino también a su estudio aunque, bien es cierto, centrándose ante todo en la aparición del fenómeno de las fallas¹¹⁷⁰. Del resto de la península nada sabemos en este periodo de transición entre la Edad Media y la Edad Moderna.

Durante el reinado de la reina Isabel I de Inglaterra los fuegos artificiales llegaron a ser tan respetados que la propia reina creó el cargo real de “Maestro Oficial de los Fuegos Artificiales de Inglaterra”. Respecto a España, en el siglo XVI ya hay numerosas citas de cohetes e incluso los poderes públicos deciden intervenir en la reglamentación pirotécnica: el rey Carlos V de España decretó las primeras ordenanzas que conciernen al gremio de coheteros y pirotécnicos, diferenciándolo del de los

¹¹⁶⁷ GOÑI, F. M^a, op. cit., p. 15.

¹¹⁶⁸ *Ibíd.*

¹¹⁶⁹ FERRIOLS MONRABAL, J. E.; GARCÍA PARDO, L. P., op. cit., p. 12. También ARRIBAS VINUESA, J., op. cit., p. 454.

¹¹⁷⁰ Los estudios recientes sobre la historia de la pirotecnia en España siguen ocupándose del área valenciana y la espectacularidad de sus composiciones como en la edición bilingüe ZARAPICO, M.A.; AGUIRRE, R., *La pirotecnia, un sentimiento=Fireworks, a feeling*, Valencia, Mediterráneos, 2003.

artilleros, ordenanzas que entraron en vigor en el año 1532¹¹⁷¹. Este hecho demuestra hasta que punto los fuegos artificiales se convirtieron en elementos esenciales de las fiestas en España: en Valencia se hizo costumbre regalar al soberano, durante sus visitas, cofres llenos de fuegos de artificio¹¹⁷².

Llegando ya a los siglos del Barroco, en la Europa del XVII se van a distinguir dos escuelas: la italiana, con base en Florencia y Bolonia, cuyos fuegos se centran en la composición de grandes “máquinas” (recordemos que este también es el nombre que se da a las grandes construcciones arquitectónicas de la fiesta, tan efímeras como los propios fuegos) y la alemana con sede en Nuremberg, centrada en las combinaciones químicas, donde los fuegos no necesitan de grandes estructuras para constituirse en espectáculo.

En España la tradición meridional es evidente, importando de la Italia renacentista las formas de los espectáculos pirotécnicos¹¹⁷³. Uno de los hechos que confirman esta filiación, y que pocas veces se menciona, es que los fuegos de artificio, a lo largo de los siglos aquí estudiados, se convierten en una labor rentable debido a su ligazón con el ciclo festivo-religioso del verano ya que el resto de festividades de carácter extraordinario (acontecimientos de la Familia Real, victorias, paces, etc.), por su mismo carácter aleatorio, no sirven para mantener de forma estable semejante actividad. Sirva de ejemplo la conmemoración de la paz de 1749 por parte del consulado bilbaíno, paz que permitía a los mercaderes vizcaínos “libertad para el tráfico y comercio”¹¹⁷⁴, mercaderes que, sin embargo, decidieron, para hacer menores sus gastos y lograr mayor asistencia de gente, retrasar la celebración hasta el día de Corpus. De esta forma se entregó una ayuda de 9000 reales a la Cofradía del Santísimo Sacramento para que sufragaran parte de los gastos de Corpus y su octava y se comprometieran a pagar también a la ciudad riojana de Nájera “por los fuegos que se mandasen hacer para el mismo efecto”.

Otra característica que hace a los fuegos artificiales españoles herederos de los italianos son las numerosas citas de “castillos” en las fuentes [fig. 85]. Estos “castillos” proceden tanto de la tradición medieval española (castillos con armazones llenos de cohetes y “tomados” por caballeros como en las justas caballerescas) como de las nuevas corrientes italianas (formas de arcos, simbología mitológicas, etc.). Bajo este

¹¹⁷¹ GOÑI, F. M^a, op. cit., p. 16.

¹¹⁷² ARRIBAS VINUESA, J., op. cit., p. 459.

¹¹⁷³ *Ibíd.*, p. 456.

¹¹⁷⁴ A.F.B. Bilbao, Consulado, libros de actas, 9, 15-IV-1749, p. 115.

término se denominarán a las grandes máquinas de fuegos en la corona castellana¹¹⁷⁵, aunque las referencias a este tipo de fuegos en Vizcaya distan mucho de ser abundantes. Varias se circunscriben a la villa de Elorrio a partir de la celebración del primer aniversario de la fundación de la Cofradía del Santísimo Sacramento en 1622. Como hemos visto antes con motivo de la celebración de la paz de 1749 en Bilbao, en Elorrio también se hizo coincidir dos eventos, la festividad del Corpus Christi y la fiesta de San Juan, con lo cual se podía hacer un desembolso mayor en una única gran celebración¹¹⁷⁶. Las grandes “máquinas” que se llevaron a cabo fueron desde un principio muy apreciadas, tanto por las autoridades locales, que lograban granjearse la admiración popular, como por las gentes del común, que contemplaban un espectáculo visual muy impactante, un espectáculo de “gusto universal de toda republica”¹¹⁷⁷. Aunque vuelve a ser citado un “castillo” para el Corpus de 1626¹¹⁷⁸ no parece que este tipo de construcciones se diesen muy a menudo en la villa pues no se vuelven a nombrar en las fuentes municipales.

Otro lugar en el que también aparecen citados los “castillos” de artificio es Bermeo donde encontramos una referencia al que se levantó en 1671 con motivo de la celebración de Nuestra Señora de Agosto, La Asunción, y que formó parte de un gran despliegue de fuegos que se trajeron desde Bilbao¹¹⁷⁹, pero esta forma de artificios no vuelve a aparecer citada a partir de esta fecha en ninguno de los libros municipales estudiados.

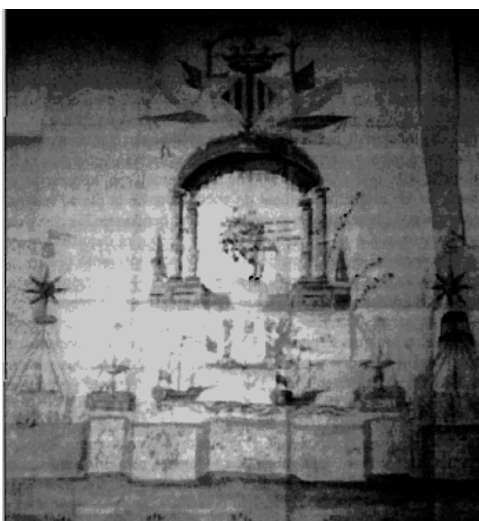


Fig. 85. Castillo de fuegos artificiales por la proclamación de Carlos IV (1789). Valencia

¹¹⁷⁵ A.F.B. Bilbao, Consulado, libros de actas, 9, 15-IV-1749, p. 115.

¹¹⁷⁶ A.F.B. Elorrio, libros de cuentas, 1607-1652, C.159 L.1988, 1622, p. 82.

¹¹⁷⁷ *Ibíd.*

¹¹⁷⁸ *Ibíd.*, 1626.

¹¹⁷⁹ A.H.M.B. Libro de fábrica de las iglesias parroquiales unidas, nº. 913, 1671-1672, p.63.

Aunque, como podemos ver, las referencias a los “castillos” no son extrañas al Señorío, en general, parece que en este territorio fueron más comunes las llamadas “invenciones”, “máquinas” de fuegos artificiales de menor entidad.

Uno de los lugares que más destaca en este sentido, tanto en los creadores como en la composición de las obras, es la villa de Las Encartaciones, Valmaseda. En esta población las referencias a las “invenciones de fuego” son habituales desde 1626, cuando aparecen nombradas por vez primera dentro de los gastos de las fiestas de Corpus, San Juan y San Pedro¹¹⁸⁰. Su momento de mayor esplendor, sin embargo, lo van a alcanzar en el último tercio del siglo XVII cuando el pintor Emeterio del Castillo y el “maestro ingeniero” Dionisio de Ojarena se encarguen de realizar estas “invenciones” dotándolas de figuras¹¹⁸¹, en clara similitud a las piezas que ya se hacían en la Italia Renacentista bajo la inspiración de un relato o “historia”¹¹⁸². Lamentablemente el trabajo de Emeterio del Castillo se reduce a una sola ocasión y la labor de Dionisio de Ojarena parece que pronto se ciñó tan solo a la creación de cohetes ya que, además, se le asignaron las tareas de relojero y campanero de San Severino¹¹⁸³.

Es bastante llamativo que Emeterio del Castillo aparezca por primera vez en el ámbito artístico vizcaíno por las figuras de la “invención” valmasedana, obra puramente festiva, lo cual revela la importancia que se concedía en la villa a este tipo de fuegos que eran encargados a un pintor y escultor que realizó su obra por la zona de Las Encartaciones hasta Portugaleta y Bilbao. La creación de “invenciones”, sin embargo, fue una labor poco desarrollada en el Señorío, limitada a ciertos casos y momentos

¹¹⁸⁰ A.H.M.V. Libros de cuentas, n.º. 19, 1626, p. 234. También encontramos citas en 1647 (Libros de cuentas, n.º. 24, 1647, p. 116v.) y 1648.

¹¹⁸¹ Emeterio del Castillo realizó cuatro figuras para los fuegos de San Juan y San Pedro en 1674.

A.H.M.V. Libros de cuentas, n.º. 28, 1674, p. 40.

¹¹⁸² Como ejemplo tenemos las “máquinas” citadas ya en 1540 por Vannoccio Biringuccio en su manual sobre el uso del fuego en la aleación de metales, en la guerra y en las fiestas. El capítulo dedicado a los fuegos de artificio es el décimo y en el recrea unos fuegos artificiales realizados en Florencia y Siena durante las fiestas de San Juan Bautista y Nuestra señora de Agosto, sin que se cite el año concreto. El autor evita tener que dar una descripción detallada de las figuras de las “máquinas” o de su significado dentro de las mismas pues su interés es sobre todo científico y describe, eso sí, los efectos de la pólvora en la composición de los mismos así como sus efectos lumínicos y la forma en que los fuegos se desarrollaron. Para nosotros los mejores datos son los proporcionados respecto a que cada “maquina” poseía, aparte de efectos diversos como los cohetes giratorios, otros cohetes como los que se elevan hacia el cielo, los que se hacen aparecer dentro de animales, “in quelle bocche d’animali”, los que estallan en tierra, los que son de color encarnado, etc., una “fabula o historia” en la cual se basaban todas las figuras y composiciones de fuego, composiciones hechas en base a figuras de animales, figuras humanas, decoraciones de tipo manierista, etc. BIRINGUCCIO, V., *De la Pirotechnia: 1540*, [facsimil], Verona, Il Polifilo, 1977.

¹¹⁸³ A.H.M.V. Libros de cuentas, n.º. 28, 1683, p. 107v.

festivos, que no podían entrañar una especialización y que nunca importó demasiado a los poderes locales más interesados en el espectáculo de ruido y luz de los fuegos que en la posible lectura de las obras pirotécnicas, lo cual queda demostrado por la ausencia de otros nombres de artistas dedicados a este tipo de creaciones.

Aunque la lista de artistas dedicados a los fuegos artificiales se reduzca a un nombre, hubo varias personas en las villas que se ocupaban de la creación de los fuegos. En Durango, de 1631 a 1635, se pagó a Antonio Ruiz de Ocharcoaga por la elaboración de “invenciones de fuego y pólvora” junto a varios cohetes y ruedas¹¹⁸⁴, invenciones que, por las descripciones, eran solo combinaciones de diversos fuegos sin ninguna ligazón literaria o interpretativa. También en el siglo XVII tenemos a Antonio de Guecho que se ocupó de crear “coetes volanderas y otras invenciones de fuego” de 1664 a 1673 en la villa de Bermeo siendo sustituido por José de Urdaybay de 1677 hasta 1680¹¹⁸⁵. También aparecen nombres extrajeros como “Joan de Collo”, residente en Bilbao, que se ocupó de las hogueras y luminarias pagadas por la villa con motivo de la canonización de San Ignacio, San Francisco Javier y Santa Teresa de Jesús en 1622¹¹⁸⁶.

En el siglo XVIII tenemos a Francisco Xavier de Nazar, “polvorista”, a quien le paga el ayuntamiento de Bermeo 1020 reales de forma anual por “24 docenas de cuetes (sic)”, un número anual adecuado al que había que sumar las dos ruedas de pólvora, quemadas por San Juan y su víspera¹¹⁸⁷.

Regresando al análisis de las obras pirotécnicas, otro lugar en el que la creación de “invenciones” dio lugar a piezas interesantes es Lequeitio donde, con motivo de la celebración de la Inmaculada Concepción en 1662 ordenada por orden del obispo de Calahorra-La Calzada, Bernardo Ontiberos, se creó una “sierpe” de fuego, símbolo del mal, la víspera de la fiesta, acordada para el cuatro de junio, celebración también de la Santísima Trinidad, otro dogma católico¹¹⁸⁸. Esta figura de la serpiente nos remite directamente a la ideología inmaculista y a las representaciones que entonces eran normativa entre los artistas españoles donde, en símbolo de victoria, la Inmaculada era representada pisando una serpiente (detalle que la unía a la mujer apocalíptica) símbolo del Demonio, de la Caída y del Pecado. La creación de una serpiente de artificio que

¹¹⁸⁴ A.H.M.D. Libros de cuentas, 5, 1631, p.53; 1635, p. 122.

¹¹⁸⁵ A.H.M.B. Libro de fábrica de las iglesias parroquiales unidas, n°. 913, 1664; 1665; 1671; 1673; 1677; 1679; 1680.

¹¹⁸⁶ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 046, 23-VII-1622.

¹¹⁸⁷ A.H.M.B. Libros de cuentas, n°. 968/6, 1770.

¹¹⁸⁸ A.H.M.L. Libros de actas, n°. 48, 12-V-1662, p. 167 ant.

acabaría quemada y deshecha en medio del regocijo general cubría de forma perfecta las expectativas de los poderes municipales que buscaban entretener, derramando sobre sus personas la admiración que despertaría una pieza semejante, a la vez que hacían alarde de su adhesión al dogma inmaculista.

Sin embargo, la figura ardiente de la serpiente como símbolo del mal que la Virgen derrota no aparece solo en Lequeitio sino que también la encontramos en otra villa marinera, Bermeo, y también relacionada con los fuegos de artificio para otra fiesta de verano, La Asunción de la Virgen del año 1660¹¹⁸⁹, celebración que de nuevo nos recuerda la importancia del dogma inmaculista y la utilización de sus signos más evidentes como esa serpiente que es consumida por el fuego de la Fe y la pureza de María. El fuego puesto al servicio de la religión.

Sin negar su valor a las piezas de artificio levantadas en Elorrio, Valmaseda o Lequeitio, se puede afirmar sin reservas que los municipios vizcaínos recurrieron poco al origen literario, mitológico o religioso, para crear fuegos de artificio, abandonando pronto cualquier intento de dotar de un significado a los fuegos que patrocinaban más allá del espectáculo de luz y ruido, llegando a un siglo XVIII en el cual cualquier significación habrá desaparecido. En la misma Valmaseda, cuya tradición parecía firme, a lo largo del XVIII se recurrirá, más que a los “boladores de ynbencion”, que en esas fechas ya se habían convertido en simples cohetes, a los llamados “fuegos de mano” (truenos, nueces, etc.) que se arrojaban al suelo y eran traídos desde Vitoria¹¹⁹⁰.

Aunque en el siglo XVIII la diversidad de fuegos en las villas es muy grande entre todos debemos destacar, por lo significativo, los famosos “chupines” cuya mayor virtud reside en el estampido seco que llena de ruido las calles y que eran una forma barata y efectiva de asombrar y crear maravilla: hay “chupines” por todo el Señorío¹¹⁹¹ pero, sin duda, la ciudad que conoce las mayores citas sobre estos cohetes es Bilbao donde dieron lugar al cargo del “chupinero” en 1635, aunque es probable que el cargo

¹¹⁸⁹ A.H.M.B. Libro de fábrica de las iglesias parroquiales unidas, n.º. 913, 1660.

¹¹⁹⁰ A.H.M.V. Libros de cuentas, n.º. 33, 1712, p. 64; libros de actas, n.º. 32, 28-III-1712.

¹¹⁹¹ Los chupines parecen estar relacionados siempre con los recorridos procesionales y la fiesta del Corpus como lo demuestra la cita de Lequeitio donde se paga en 1741 por disparar los “chopines” durante la octava. A.H.M.L. Libros de cuentas, n.º. 60, 1741, p. 134.

existiese ya a fines del siglo XVI¹¹⁹², un título que, hecho honorífico, aún se conserva en las fiestas de verano de la capital vizcaína.

Los “chupines” no eran cohetes de caña como los vistos hoy día: al menos en Bilbao eran lanzados gracias a tubos de hierro que provocaban numerosas complicaciones pues se desgastaban con relativa facilidad debido a los compuestos químicos empleados, poniendo en peligro la vida de aquel que los manipulaba. En 1707 el “chupinero” de Bilbao Francisco de Maurica murió mientras disparaba los “chupines” en la procesión que celebraba el nacimiento del príncipe de Asturias, Luis I, pues el tubo de hierro que contenía el chupín estalló y los pedazos del mismo se le clavaron en el cuerpo. Para intentar que semejante tragedia no volviese a suceder la villa bilbaína intentó comprar tubos de bronce (aleación en teoría más resistente a la corrosión de los compuestos) en la ciudad de Amsterdam para sustituir a los viejos de hierro: se compraron 24 de los cuales 3 se fundieron durante la festividad de San Juan Bautista de 1708 debido a la mala mezcla del metal que tenía una carga excesiva de cobre aunque, en esta ocasión, no hubo que lamentar víctimas. Se intentó devolver los tubos a Holanda pero no se consiguió nada con lo cual se acabó vendiéndolos y comprando 24 tubos nuevos de hierro¹¹⁹³.

Esta peligrosidad del manejo de los componentes, que se traduce también en numerosos incendios tanto de edificios públicos como privados¹¹⁹⁴, junto a la posibilidad real del empleo bélico de la pólvora, hacen que la creación del cargo de “chupinero” en Bilbao responda al intento municipal de controlar en la villa la manipulación de este compuesto químico que podía originar situaciones de peligro en manos de los vecinos no solo por los fuegos artificiales sino también cuando era utilizado como arma en los disturbios que surgían en la villa. Estas circunstancias hicieron que, para supervisar la pólvora que se usaba con ocasiones de guerras y alardes, se crease en Bilbao la figura del “encargado de los pertrechos de guerra” que también se ocupaba del almacenamiento de la pólvora en el municipio. Para completar el cometido de este encargado, y debido al rápido desarrollo en la época moderna de los fuegos

¹¹⁹² El primer “chupinero” bilbaíno que hemos encontrado citado en nuestra investigación es Juan de Lequerica a quien se pagaba por “cargar y disparar quando hay fiestas o recibimiento de señores los chopines”. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 059, 1635.

¹¹⁹³ Para todo lo narrado en este párrafo: A.F.B. Bilbao, libros de actas, 130, 15-XII-1707; libros de actas, 131, 19-VII-1708, pp. 140-141; libros de actas, 132, 25-I-1709, p. 27.

¹¹⁹⁴ Un buen ejemplo de los incendios provocados por los fuegos de artificio es “el inzendio que sucedió la noche del día 31 de Agosto de este año en las casas que fueron de D. Francisco de Zendegui” provocado por “boladores” disparados en esa noche de 1729. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 151, 2-IX-1729, p. 162v.

artificiales, se creó la figura del chupinero a quien el encargado de los pertrechos de guerra estaba obligado a proporcionar una cantidad variable de pólvora cada año para disparar los “chupines” en las procesiones y diversas fiestas.

De esta forma se intentaba que los efectos perniciosos de la pólvora, como incendios, heridos y muertos por los fuegos de artificio o por menesteres menos festivos y más belicosos, quedasen bajo control directo de las autoridades del municipio y, a la vez, el regimiento se aseguraba de que en cualquier circunstancia festiva de carácter anual o extraordinario, como podía ser el recibimiento o despedida de personajes relevantes de visita en la villa¹¹⁹⁵, siempre hubiese fuegos de artificio disponibles que reforzasen, gracias a su visión y sonoridad, su posición en la villa.

Es cierto que ninguna otra villa vizcaína llegará a ejercer un dominio tan directo sobre los fuegos de artificio como la villa bilbaína gracias a la figura del chupinero, empleado municipal cuyo cargo se renovaba periódicamente¹¹⁹⁶, pero el resto de las villas procurarán, al menos, encargar de forma directa los fuegos artificiales para las fiestas, tanto por lo que esos encargos les beneficiaban de cara a sus vecinos como por el control que se aseguraban de esta forma de una parte importante de la pólvora quemada en las villas. Por ejemplo, en Bermeo fue común, durante este siglo, acudir a la villa de Vitoria para comprar cohetes y alquilar los servicios de polvoristas como Pedro de Mandojana, vecino de la capital alavesa, que en 1764 recibió el encargo de ocho docenas de estos fuegos de artificio¹¹⁹⁷.

Este tipo de contratos nos revela otra constante de los fuegos artificiales realizados en el Señorío pues tanto los fuegos como los “polvoristas” que los elaboraban son traídos en gran parte desde Vitoria a las villas vizcaínas, de forma regular, a partir de la segunda mitad del siglo XVII: de Vitoria fueron los cohetes que se llevaron para

¹¹⁹⁵ En 1756 se privó al chupinero de su cargo, en ese momento Juan de Múgica, por no haber preparado los chupines de despedida para el teniente general de los ejércitos reales y capitán de Guipúzcoa, Luis de Guendica, natural de Bilbao, cuando partió hacia San Sebastián. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 177, 15-IX-1755, p. 103.

¹¹⁹⁶ Aunque no poseemos datos para el resto de las villas es de suponer que cada año se contrataría a un particular de la localidad, posiblemente sin experiencia en la elaboración o disparo de los fuegos, para la ejecución de los fuegos artificiales como sucede, por ejemplo, en Lequeitio donde, en 1741 se pagó a un tal “Barbarias” por cargar y disparar los “chopines” de la octava del Corpus. A.H.M.L. Libros de cuentas, nº. 60, 1741, p. 134.

¹¹⁹⁷ A.H.M.B. Libros de cuentas, nº. 968/5, 1764. Señalamos que se llegó a contratar polvoristas levantinos para las grandes festividades del norte peninsular como demuestra el fallecimiento en Pamplona de Juan Martínez de Torres, maestro de fuegos artificiales vecino de Murcia. Archivo General de Navarra, protocolos notariales, Pamplona, Luis Giménez, 1638, nº. 66.

celebrar la festividad de Nuestra Señora de Agosto en el Durango de 1684¹¹⁹⁸; en Durango eligieron también Vitoria (junto a un polvorista de Vergara, en Guipúzcoa, al que también se recurrió en 1725¹¹⁹⁹) para los fuegos del Corpus de 1722¹²⁰⁰; de la capital alavesa fueron también los fuegos que se llevaron a Valmaseda en 1724 con motivo de la aclamación real por Luis I¹²⁰¹; en 1750 la villa de Durango paga a otro polvorista de Vitoria, Miguel de Vidal, por la elaboración de cuatro docenas de voladores y dos docenas de nueces para el Corpus y su procesión¹²⁰²; etc. Sin embargo, no solo se va a recurrir a los polvoristas de Vitoria para la realización de los fuegos sino que, en la propia villa de Bilbao, en la cofradía de los Santos Juanes, se van a encargar voladores, ruedas, un árbol de fuego e incluso dos broqueles “con sombrero y espada” (sin duda algún tipo de figuras para ser quemadas), a un polvorista de Navarra, donde los fuegos artificiales fueron más numerosos y espléndidos que en el Señorío gracias a ser la antigua capital de un reino y sede del obispado de su nombre¹²⁰³.

Aunque las cofradías bilbaínas sufragaron en numerosas ocasiones fuegos artificiales para las diversas celebraciones de las parroquias¹²⁰⁴ nos cabe la duda razonable de que estas luces no permanecieran fuera de la férula del ayuntamiento puesto que queda registrado que los chupines que se disparaban durante las procesiones y celebraciones eran lanzados por un “chupinero”¹²⁰⁵, ¿tal vez el encargado municipal?, lo cual demostraría hasta que punto llegaba el control de estos elementos festivos por parte del municipio.

Si bien es evidente que los medios empleados para controlar la pólvora que se utilizaba durante las celebraciones fueron numerosos, debemos reconocer que, en cuanto a la población de las villas, tuvieron una repercusión menor de lo deseado ya que a principios del siglo XVIII se sucedieron las ordenanzas municipales que prohibían el

¹¹⁹⁸ A.H.M.D. Libros de cuentas, 8, 1684, p. 363v.

¹¹⁹⁹ *Ibid.*, 9, 1725, p. 168v.

¹²⁰⁰ *Ibid.*, 1722, p. 113v.

¹²⁰¹ A.H.M.V. Libros de actas, nº. 32, 10-VIII-1724, p. 174.

¹²⁰² A.H.M.D. Libros de cuentas, 10, 1750.

¹²⁰³ Para la importancia de los fuegos artificiales en el antiguo reino de Navarra ver CAMPO JESÚS, L. del, *op. cit.*, p. 1-15. Sobre la cita A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de la cofradía de los Santos Juanes, 162/001, 1755, p. 123.

¹²⁰⁴ Aparte de las citas para los Santos Juanes (en 1687, 1690, 1711, 1750, 1757, etc. A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de la cofradía de los Santos Juanes, 162/001), también encontramos encargos hechos directamente por la de San Nicolás en 1727 (A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de fábrica de San Nicolás, 163/001, 1727, p. 64v.) o la de San Antón en 1688 (A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de la cofradía de San Antón, 153/001, 1688).

¹²⁰⁵ A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de fábrica de San Nicolás, 163/001, 1727, p. 64v.

uso de fuegos artificiales a las personas particulares¹²⁰⁶. Pronto, en 1729, se llegó a la prohibición completa de que los particulares disparasen “boladores, rastreros (fuegos de mano), quetes ni otro genero de fuegos de dia ni de noche”, amparándose en los incendios que se provocaban¹²⁰⁷. Todas estas ordenanzas que culminaran en el territorio de la Corona con la Cédula Real de 1771 que prohibía la fábrica, venta y uso de fuegos, junto con los disparos de munición real, dentro de los pueblos¹²⁰⁸. Si bien el regimiento bilbaíno, como en el resto de las villas vizcaínas, siguió disparando chupines y “morteretes” para las funciones de la villa en lugares despoblados¹²⁰⁹, no se consiguió que la gente común dejase de emplear los fuegos de artificio en las fiestas y, en 1783, con motivo de la visita que realizó el corregidor vizcaíno por varias de las villas del Señorío, éste dejó ordenado

“Que por ningun titulo ni motibo se permita después del toque ni las oraciones ni bailes en las calles ni plazas publicas, ni que se enciendan en ellas fuegos artificiales pena de diez ducados y ocho dias de carcel”¹²¹⁰.

Esta confrontación entre los particulares que desean hacer uso de los fuegos de artificio frente a las autoridades que intentan controlar su empleo, debido a los materiales peligrosos que los conforman, ha trascendido a lo largo del tiempo y forma parte de la fiesta hasta nuestros días como reflejo de la diversión y subversión popular que intenta escapar de las normativas dictadas desde el poder pese a los peligros que ello conlleva o ,precisamente, por el disfrute de los peligros que conlleva.

Respecto a la tipología de fuegos de artificio empleados a lo largo de los siglos XVII y XVIII, la lista es reducida y, a la vez, repetitiva en las diversas villas: ya hemos citado los “voladores”, o cohetes de largo recorrido, que se citan de forma repetida en

¹²⁰⁶ Los primeros afectados por este control fueron las instituciones privadas, como las cofradías, y religiosas, como los conventos, bajo la excusa, por otra parte cierta, de que los “boladores, ruedas o arboles” prendían fuego a las casas cuando se disparaban de forma descontrolada en calles, plazas, etc. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 125, 10-VII-1702, p. 145. Esta ordenanza fue reforzada en 1710 con la prohibición de que ni las cofradías ni el resto de los vecinos “pongan barricas de fuego en ninguna de las puerttas de sus casas ni echen boladores ni en cantones algunos” excepto en la plazuela de Santiago, la plaza de la villa y los arenales, los únicos puestos destinados por el municipio para esta función, A.F.B. Bilbao, libros de actas, 133, 23-IV-1710, p. 59, repitiéndose el decreto nuevamente en 1713,

¹²⁰⁷ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 151, 2-X-1729, p. 163.

¹²⁰⁸ *REAL cédula de Su majestad, y señores del Consejo, por la cual se prohíbe en todos los pueblos de estos reynos la fabrica, venta, y uso de fuegos y que se pueda tirar, o disparar arcabuz, ó escopeta cargada con munición, ó sin ella, aunque sea con polvora sola, dentro de los pueblos*, Madrid, Oficina de Don Antonio Sanz, 1771.

¹²⁰⁹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 201, 30-IX-1779, p. 118v.-119.

¹²¹⁰ A.F.B. Ondárroa, libros de cuentas, 1780-1802, 4A L.011, 1783, p. 14. El mismo decreto lo hallamos en A.H.M.L. Libros de cuentas, n°. 90, 17-VI-1783.

los libros municipales a lo largo de los siglos XVII y XVIII¹²¹¹; otros tipos serían las “ruedas” cuya tipología apenas a variado hasta nuestros días¹²¹²; los chupines tantas veces comentados; los fuegos de mano, que se lanzaban al suelo, como las “nueces”, granadas o bombas reales y “buscapies”¹²¹³, y poco más. Al no ser fuegos de colores variados su verdadera función era deslumbrar a través del ruido y la luz, elementos que buscaban la tan ansiada y tópica ilusión de transmutar la noche en día tal y como la fiesta esperaba convertir la realidad cotidiana en el reflejo de la sociedad ideal que los gobernantes deseaban. Para lograr esa utopía noche-día la cantidad de cohetes y chupines aumentó de forma considerable a lo largo de los siglos estudiados: en Bilbao, por ejemplo, con los veinticuatro chupines de hierro de que ya se disponían en 1707 el ayuntamiento solía hacer dos salvas completas en las grandes festividades, es decir, 48 chupines¹²¹⁴ pero ya en 1750, solo la cofradía de los Santos Juanes sufragó 65 chupines para su fiesta mayor, y en 1752 llegaron a comprar para todas sus fiestas 20 docenas de voladores junto a otros fuegos¹²¹⁵.

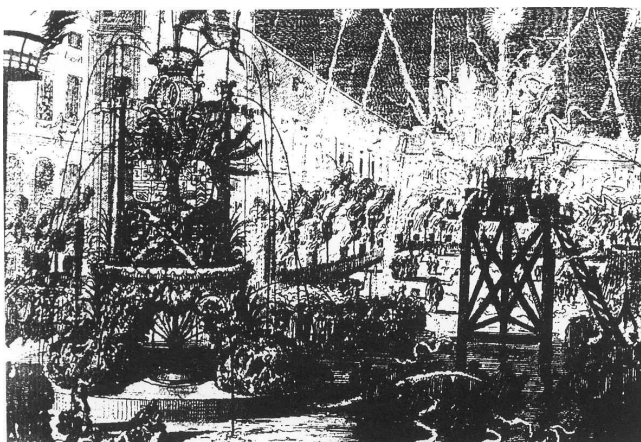


Fig. 86. HARREWYN, J.: Grabado de los fuegos artificiales con motivo de las bodas de Carlos II y María Luisa de Orleans (último tercio del siglo XVII). Biblioteca Nacional, París.

Debemos suponer que, con el correr del tiempo, las numerosas ordenanzas y decretos reales normalizarían poco a poco el uso de los fuegos artificiales cuyo fin artístico, (la sustitución de la noche por el día, del triunfo de la luz sobre las tinieblas)

¹²¹¹ En los fuegos artificiales del año 1671 para la festividad de la Virgen de Agosto en Bermeo se los denomina “bolanderas”. A.H.M.B. Libro de fábrica de las iglesias parroquiales unidas, n.º. 913, 1671-1672, p. 63v. A.H.M.L. Libros de actas, n.º. 48, 23-VIII-1704, p. 163v. Se citan dos docenas de voladores por San Antolín como los pagados el 26-IV-1705, p. 168v. Recordar los seis voladores de 1704 que fueron traídos desde Nabarniz pues los que se habían adquirido “no eran de satisfacción”. A.H.M.L. Libros de cuentas, n.º. 59, 1705, p. 64.

¹²¹² A.H.M.B. Libro de fábrica de las iglesias parroquiales unidas, n.º. 913, 1678. A.H.M.L. Libros de actas, n.º. 48, 23-VIII-1704, p. 163v.; etc.

¹²¹³ Los tres tipos están citados en Durango. Los primeros en A.H.M.D. Libros de cuentas, 10, 1739, 1741, etc. Los segundos en A.H.M.D. Libros de cuentas, 13, 1765, p. 10v. y los terceros en A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa María de Uribarri, 32, 1669.

¹²¹⁴ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 130, 28-VIII-1707, p. 104-106.

¹²¹⁵ A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de la cofradía de los Santos Juanes, 162/001, 1750, 1752.

de signo e ideología claramente barroca, sería asimilado sin embargo por las nuevas corrientes europeas que consagran el “Siglo de las Luces” (Luz=conocimiento frente a oscuridad=ignorancia) siempre y cuando fuesen tenidos bajo el control estricto de las autoridades ilustradas. Este estricto control de los ilustrados sobre la pirotecnia nos demuestra como estos pensadores veían con claridad que este arte se gozaba de forma colectiva, era disfrutado de todas clases sociales por igual, y por ello disfrutaba de una importancia social muy superior a la de otros componentes de la fiesta.

Ese “igualitarismo” en el disfrute de los fuegos de artificio no debe ser desestimado cuando hablamos de su importancia en Vizcaya y tal vez explique la rápida desaparición de los contenidos literarios de las “invenciones” de fuego. Sin embargo su ración de maravilla y espectáculo jamás será desaprovechada por unas autoridades que buscan unir a los pobladores de las villas en una admiración sincera hacia sus dirigentes.

Los fuegos de artificio del barroco buscaron la creación artificial del día [fig. 86] pero, por muy numerosos que fuesen y por mucho que aturdiesen con su ruido y maravillasen con su luz, nunca pudieron lograr la transmutación de la oscuridad de las ciudades en absoluta claridad. El recorrido de las calles y cantones, su angostura medieval, hacía que la luz deslumbrante de los fuegos artificiales quedase solo para ciertos puntos relevantes: con suerte, las calles secundarias y cantones contarían con algunos fuegos de mano. Esto, como es evidente, no podía satisfacer a las autoridades barrocas que buscaban siempre todos los recursos posibles para poder reflejar los ideales que tenían en mente: como medio auxiliar, pero muy eficaz, para lograr que todas las calles de las villas, principales o secundarias, contasen con abundante luz se permitió, a lo largo del siglo XVII y durante gran parte del XVIII, que los vecinos quemasen barricas de grasa y alquitrán junto a sus casas y que pusiesen en las ventanas de éstas “luminarias” que alejasen la oscuridad de las rutas viarias.

Es evidente que estas luces, velas de cera, teas y barricas, suponían un gran peligro para la integridad de estas poblaciones cuyos edificios seguían sustentándose en estructuras de madera pero la inseguridad del ámbito urbano pasaba a ser un mal menor frente a la ganancia de luz. No habrá fiesta de relevancia en el barroco, de raíz únicamente religiosa o que sume homenajes de carácter político y social, que no incluya la quema de barricas por parte de los vecinos, e incluso del ayuntamiento, si se prolongaba hasta la noche.

La importancia de este aporte lumínico festivo por parte de los particulares vizcaínos viene dado por la escasez de luces que las villas sufrieron a lo largo de toda la Edad Moderna: en Bilbao, cabeza de Vizcaya y futura capital del territorio, a finales del siglo XVIII, no había más que 125 faroles públicos que no eran

“suficiente para la seguridad y decencia publica en una villa cuio recinto calles y arrabales ttienen seis mil setecientos y seis pasos regulares”¹²¹⁶.

Ante semejante carencia, las autoridades bilbaínas decidieron colocar un farol cada treinta pasos, es decir, decidieron colocar un total de 223 faroles para iluminar adecuadamente la villa, casi cien más de los que había en ese momento.

Esta ausencia de luz artificial nocturna en un siglo que aspira como máximo bien a la luz, nos habla a las claras de la pervivencia de una iluminación anticuada que tiene como referente los hitos religiosos, es decir, las imágenes que salpicaban las calles y espacios públicos de los que estas piezas eran patronas y salvaguardas. Es lo que Aurora León llama “luz religiosa”¹²¹⁷ y enumera con motivo de la estancia de Felipe V en Sevilla desde 1729:

“...los sistemas barrocos de iluminación, como faroles, candelas, farolillos, velas y hachones, colocados estratégicamente desde el punto de vista urbano y religioso, en los espacios de mayor afluencia social y relevancia religiosa. Triunfos, hornacinas, cruces, retablos callejeros...ofrecerán un ascua de luz como símbolo de una sensibilidad barroca de iluminación que encuentra su más decantada definición en los violentos contrastes lumínicos de una ciudad que descansa de la vibrante irradiación diurna con los artificiales claroscuros de la noche”.

Las palabras casi poéticas de León nos dibujan unas ciudades estrechas y tenebrosas de día y peligrosas y oscuras de noche. Con la llegada de la fiesta era necesario que esa peligrosidad y oscuridad extremas desaparecieran y es por ello que se permite que los vecinos iluminen sus casas como si se tratase de un adorno más que se suma a los fuegos en su intento de disipar las tinieblas y ofrecer un paisaje de luz ficticio. Por ello las autoridades se guardarán bien a lo largo de todo el periodo barroco de recordar a sus convecinos de la “posibilidad” que tienen para sacar luminarias a la calle durante todo tipo de festividades y pagarán ellos mismos de sus bolsillos barricas de alquitrán para encender en plazas y vías urbanas¹²¹⁸. Los habitantes de las villas

¹²¹⁶ A.F.B. Bilbao, sección antigua, 319/001/047, diciembre 1780.

¹²¹⁷ LEÓN, A., op. cit., p. 34.

¹²¹⁸ Las citas son muy numerosas al respecto. Para abreviar tomaremos solo un par de ellas: los seis barriles de alquitrán que compraba el ayuntamiento de Bermeo para las fiestas locales (A.H.M.B. Libros de cuentas, nº. 990/2, 1788) o las que pagaba anualmente el mayordomo de la iglesia de Santa María de

sacaran las luces domésticas a la calle en estas fechas señaladas (candiles y candeleros de aire o de mesa, palmatorias, blandones, antorchas, hachas, hachetas, linternas, lámparas, morteretes...) en respuesta a la “petición” de las autoridades. Todo ello daría lugar a unos “resplandores” que desafiarían a las mismas estrellas:

“Fulminavan llamas los balcones, antorchas las ventanas, balcones las calles, mongibelos las plaças; pero más la mayor, en el centro de cuyo balcón de la villa, se hallava otro Retrato de nuestro Amado Monarca Felipe Quinto, debaxo de un Dosel de terciopelo, y a sus costados muchas achas, que adquirian luzes, como suelen las Estrellas del Presidente de los resplandores, con que se satisfacian los deseos, de los que con frecuencia passavan...”¹²¹⁹.

Es evidente que las luces caseras se ponían en las fachadas sin buscar ningún efecto dramático. Ese tipo de búsqueda quedaba para los poderes locales que se afanaban en hermohear y cubrir de luz los recintos de las villas. La de Bilbao, pequeña, hundida en el “botxo”, estrecha y oscura, es paradigma de los anhelos de las autoridades barrocas vizcainas que, con luminarias puestas de forma extraordinaria en edificios y calles, aspiraban a competir nada menos que con incendios, Etnas y “Mongibelos”¹²²⁰:

“De tanta luz Bilbao iluminada/(tan simétricamente repartida)/Incendio pareció, que en agua nada/su llama transparente repetida:/En la Ria se vio reververada,/con propiedad tan bien entretegida,/Que se obstentó esta vez su ardiente Pyra/Globo hermoso de luz, que amor respira”¹²²¹.

La ría del Ibaizabal se convierte aquí en un espejo de la luz de la villa, de su gloria, entendida esta como “resplandor”. Esta identificación con la luz, el fuego, y la principal vía de riqueza de la villa no es una simple coincidencia: aquello que enriquece a los bilbaínos se convierte en la misma luz, en el espejo dorado de su riqueza. Este simbolismo y el papel de la ría en la fiesta será estudiado con detenimiento más adelante. Por ahora, baste decir que para el ignorado autor del relato que exhaltaba la proclamación de Carlos III en la villa de Bilbao en 1759, la gloria luminosa de la villa parte de su ría hasta la torre de Santiago, iluminada con fuegos, que “quiere elevarse hasta incendiar los cielos”. Es aquí, y en la fachada de los Santos Juanes, entonces

Portugalete, de patronazgo municipal, para las cinco grandes festividades de la villa (A.H.E.V. Portugalete, libros de fábrica de la iglesia de Santa María de Santa María, A-617, 1729).

¹²¹⁹ *RELACION de la festiva pompa...*, op. cit.

¹²²⁰ “Mongibelo” o Gibello es la forma que tienen los sicilianos de denominar al monte sobre el cual se asienta el cono volcánico del Etna. No es de extrañar que, durante siglos, los europeos, y más los españoles que tuvieron intereses en la zona de Nápoles y Sicilia desde la época medieval hasta el siglo XIX, se refiriesen a ambos lugares de forma reiterativa cuando quisiesen hablar de volcanes.

¹²²¹ OCTAVAS a los festivos jubilos..., op. cit., octava VII.

Colegio de San Andrés, donde las autoridades bilbaínas se aplican para obtener efectos dramáticos barrocos que, sin duda, tuvieron más éxito sobre el papel que en la realidad.

La búsqueda de iluminación festiva de las villas plasma de forma fehaciente el empeño y el fracaso de las autoridades vizcaínas por crear un entorno de luz idóneo que reflejase la idoneidad y claridad de la sociedad en la que estaban inmersos. Es por ello que, aunque siempre tenga un papel clave en la fiesta barroca, tanto por su simbolismo como por su utilidad práctica, la iluminación se convierte casi en una obsesión en las relaciones festivas vizcainas del XVIII que hemos localizado evidenciando la dolorosa necesidad de las autoridades de borrar la oscuridad cotidiana de las villas en un momento que, como ya hemos dicho, se había impuesto la luz como una meta, tanto metafórica como real, para los dirigentes y que pocas veces se consiguió en la práctica.

5.3.3. Sonidos: el ruido y la música

El ruido es algo connatural al hombre: esta presente en toda actividad humana esencial. Como dice Jacques Attali en su ensayo sobre el ruido y la música, es necesario aprender a juzgar una sociedad por sus ruidos, su arte y sus fiestas más que por sus estadísticas¹²²². En la época que nos ocupa, sin embargo, los sonidos, incluida la música, no eran tenidos más que como un elemento sensitivo que sumar al resto, elemento que no gozaba de excesiva relevancia. El panorama es muy distinto en la actualidad cuando la música, entre todos los sonidos, es considerada como una parte fundamental del entorno humano y, como tal, se le reconoce una importancia que no tenía en siglos pasados. Como comprobaremos, la música barroca, en general, se concebía como un agradable telón de fondo para el escenario festivo, un recurso que no se entendía como “Arte”, en mayúsculas, sino como un mero disfrute sonoro realizado por artesanos de la misma relevancia que los carpinteros o zapateros.

En la Vizcaya barroca, al igual que en cualquier otro territorio de la Corona española, el sonido festivo conmueve al oyente y le informa del momento de la celebración en que se encuentra inmerso, de la forma en que puede o debe participar en él. Los cañones que preceden, acompañan o dan fin a las procesiones en Bilbao o Lequeitio, en el Corpus Christi o en los cumpleaños reales; las campanas que pregonan los diversos tiempos festivos en el territorio que cubre su sonido; los sermones que

¹²²² ATTALI, J., *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*, [Paris], Presses Universitaires de France, 1977, p. 8. La versión castellana, que no hemos podido consultar, es ATTALI, J., *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Valencia, Ruedo Ibérico, 1977.

llenar a los fieles de maravilla y sorpresa; la algarabía que recorre las calles, las plazas, los diversos espacios urbanos... Las autoridades barrocas trataron de mantener bajo control todas estas manifestaciones sonoras de la fiesta lo cual era imposible, tanto en Vizcaya como en cualquier otra parte. Las élites buscaban una armonía ideal entre todas las manifestaciones auditivas pero el sonido, el ruido, era un elemento rebelde que reflejaba felicidad o rechazo, enfado o ira, dependiendo de las circunstancias. Gritos, ruidos, insultos, danzas o música, todo se encuentra en los documentos municipales de la provincia y muestran un panorama sonoro rico e impredecible en cuanto nos salimos de los ámbitos de la música subvencionada por los poderosos...e incluso, a veces, dentro de esos mismos ámbitos pues pocas cosas hay conmuevan más los sentimientos, que apelen más a lo irracional e incomprensible, que el sonido o la música.

Si bien la música que se tocaba en los templos tenía un rango más elevado que la que se tocaba por las calles (lo cual no se reflejaba en el reconocimiento de los músicos que la creaban), la música popular y su consecuencia festiva más directa, la danza, eran tenidas entre los hombres cultos como algo vergonzante e incluso pecaminoso. Se llegó a prohibir el txistu y las danzas populares por parte del clero ilustrado dieciochesco pero el arraigo de la música era tan fuerte entre el pueblo que las propias autoridades se volvieron contra los religiosos para evitar males mayores. De hecho los poderosos locales gustaban de bailar públicamente cuando llegaba momento para dejar patente, de forma contradictoria pero a la vez lógica y complementaria, su vizcainia, su hidalguía y su relevante puesto social.

Puede que nadie fuese plenamente consciente de ello, pero la música era un elemento esencial en el ambiente festivo: no solo canalizaba las energías de una forma positiva, convirtiéndolas en diversión, sino que revelaba la naturaleza misma de los espacios en que se interpretaba y la jerarquía social de aquellos que la ejecutaban o disfrutaban. El sonido era el ingrediente cohesionador de cada momento y se recurría a él desde el anuncio del pregón festivo hasta los últimos fulgores de los fuegos de artificio, cuando la extinción de la música determinaba el fin de la fiesta.

Por otra parte estaba la significación social que encontraban los ruidos y la música dentro de la fiesta: su manipulación por parte del poder, su interpretación por parte de los oyentes, su ejecución nunca exenta de significados más allá de los puramente artísticos. Toda música, toda organización de los sonidos es un útil para crear o consolidar una comunidad, una totalidad; es ligadura de un poder y sus sujetos y, por

lo general, es un atributo del poder, sea el que sea. Quien quiera conocer como funcionaba la manipulación del poder en la fiesta barroca estará obligado a componer una teoría sobre la localización del ruido en la misma y su puesta en escena.

Aunque sería en extremo interesante un estudio pormenorizado tanto de los sonidos como de la música barroca festiva de la época, no solo en el País Vasco sino en el resto del estado, y su relación con el entorno social, es un trabajo que, desgraciadamente, excede con mucho los propósitos de esta tesis y tendrá que ser elaborado por otros investigadores. Al igual que hemos explicado respecto a muchos otros elementos festivos, estudiaremos la música y el sonido barroco solo en relación al escenario de la fiesta, como el elemento auditivo que da cohesión al entramado artístico celebrativo, convirtiéndose en una parte esencial del marco en que se inserta.

5.3.3.1 Ruido

El ruido es algo muy difícil de estudiar en épocas pasadas y más en un entorno como el festivo. Debemos partir de un escenario sonoro cotidiano que también nos es esquivo: nos encontramos, por un lado, con un medio urbano completamente distinto de cualquier experiencia sonora cercana y, por otro, con una concepción del sonido completamente divorciada de la percepción actual.

En aquellos siglos, en las villas vizcaínas, se daban cita multitud de sonidos que han desaparecido de nuestras ciudades como, por ejemplo, los ruidos de animales que andaban por las calles con relativa tranquilidad y regularidad: las gaviotas en las zonas costeras dominando con sus gritos el panorama mucho más que en la actualidad cuando su presencia pasa muchas veces desapercibida entre los ruidos urbanos; los burros, caballos y otras acémilas de carga que circulaban por las calles; gallinas y pollos en cocinas y pequeños corrales de las viviendas; los cerdos (recordemos los cerdos que andaban sueltos en Valmaseda y se colaban en las misas) y otros animales de campo en las villas del entorno agrícola... A estos ruidos de animales, que no desaparecían en la fiesta sino que se incorporaban a ella, hay que sumar la sonoridad propia del entorno urbano: las calles estrechas, las casas de piedra, las iglesias de muros altos y espesos, el espacio reducido de plazas y paseos... Y, por supuesto, el factor humano: tenemos las villas donde apenas se habla otra cosa que castellano como Portugalete, Valmaseda o Bilbao; las villas del interior o costeras como Bermeo, Lequeitio, Durango o Elorrio donde el castellano es poco menos que un barniz propio de la administración y de la

gente de posibles. A esto se suma un castellano que va evolucionando y que suena de forma muy diversa según donde se exprese y lo mismo, con muchos más matices, dependiendo de la localidad o del valle incluso, se puede decir del euskera y la diversidad de los acentos que también son distintos según nos enfrentemos a un día de labor o un día festivo. Y tenemos aún los ruidos del trabajo, del ocio, los producidos por las telas de los vestidos y los trajes, etc. Y en la fiesta...

¿Cómo podemos calibrar de qué forma la alteración del entorno cotidiano en la fiesta transformaba las sonoridades o de que forma las sonoridades festivas daban una nueva interpretación a ese escenario diario? Para vislumbrar lo que el escenario artístico festivo llegaba a ser tenemos pinturas, grabados; tenemos la solidez de los escenarios permanentes que se perpetuaban antes y después de la celebración; tenemos las relaciones festivas, cartas, relatos, pero... ¿que tenemos para conocer el sonido de las villas vizcaínas en la fiesta barroca? ¿Podemos realmente llegar a conocerlo?

Los sonidos expresan la esencia de cualquier sociedad. Para poder tan siquiera intentar comprender este concepto debemos abstraernos a la realidad de un mundo de ruidos muy diferentes a los nuestros pues el entorno difería por completo, los medios de creación eran también muy diferentes y la misma concepción del sonido era muy distinta. Los poderes barrocos, al incluir los efectos sonoros como parte fundamental del entramado festivo, se dedican a su manipulación sin rubor. El ruido, el sonido festivo, intenta ser controlado para llegar al fin último buscado, la unión armoniosa de toda la sociedad, y para ello no se duda en acotar claramente cada música y cada manifestación sonora a un espacio determinado rechazando cualquier nota discordante: la alegría o la pena deben reflejarse en las voces de actores y espectadores de la fiesta; las campanas deben llamar a luto o a regocijo con sus golpes; los clarines y salvas proclaman la solemnidad del evento y delimitan los tiempos del mismo; el ruido de los fuegos busca el asombro y la diversión; en las iglesias suenan canticos que conmueven los espíritus y fomentan la fe; en las calles se alienta una diversión controlada contratando a músicos que interpreten las piezas adecuadas que las corporaciones buscan para realizar su visión de cómo debe entretenerse el pueblo....

Hasta que punto este control era efectivo por parte de las autoridades lo veremos con claridad al hablar de la música, el más armonioso de los ruidos. Pero, pese a que los datos que poseamos del resto de los sonidos de la fiesta sean muy reducidos, podemos hacer algunos apuntes que ayuden a comprender mejor hasta que punto se esforzaban

las autoridades en el control del espacio sonoro-festivo...aunque no podamos plasmar la verdadera realidad de esa sonoridad. Para acercarnos vamos a buscar apoyo en una de las escasas relaciones literarias que hemos podido localizar (la celebración bilbaína del cumpleaños de Felipe V):

“...apenas llegó el Planeta a la cumbre, [...], quando començo de improviso el ruidoso estruendo de campanas, de las Parroquias, y Conventos, causando en general los efectos propios de la ternura con que aman a su rey tan leales corazones”¹²²³.

Como vemos la fiesta comenzaba con ruido: era el sonido el que determinaba el comienzo de la celebración y, casi por descontado, con la sonoridad de un elemento acaparado por la Iglesia Católica, las campanas. Su importancia tanto festiva como cotidiana fue tanta que merece que nos detengamos en su estudio un poco más.

Cada elemento sonoro tiene su porque en la fiesta: las campanas llaman a los fieles a la congregación y a la exaltación religiosa

“Los signos sonoros contribuyen a enardecer las emociones del tiempo ceremonial, pues no en vano las campanas presagian la interiorización liberadora que los aldeanos han de tener y sentir en cada celebración eclesiástica a la que son convocados”¹²²⁴

El sonido de las campanas servía en épocas pretéritas para delimitar los tiempos de la vida cotidiana.

“Las campanas han sido durante mucho tiempo uno de esos artilugios empleados con fines tan pragmáticos como localizar el ganado, señalar la hora, avisar de peligros o convocar a los habitantes de un lugar”¹²²⁵.

Fueron difundidas a lo largo de toda la Europa cristiana debido a la preocupación de la Iglesia por crear una periodización que sirviera al concepto cristiano de la vida, cuestión que la llevó a alentar los artilugios que permitieran una medición cada vez más precisa del tiempo¹²²⁶. Al ser un elemento tanto urbano como rural, presente en cualquier entorno humano de cierto desarrollo habitacional, era un medio sonoro inmejorable para agrupar a la comunidad y determinar sus ritmos diarios¹²²⁷. Era, además, un medio al alcance del poder, tanto religioso como laico, cuando llegaba el momento festivo. Este

¹²²³ RELACION de la festiva pompa..., op. cit.

¹²²⁴ ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, J. C.: “Los sonidos de la tierra...”, op. cit., p. 468.

¹²²⁵ RIOS ALVARO, K., “Kanpai musika=Música de campanas”, en BRONTZEAREN soinua..., op. cit., p. 106.

¹²²⁶ GÓMEZ PELLÓN, E.: “El tañido del tiempo”, en Las CAMPANAS: cultura de un sonido milenario: actas del I Congreso Nacional, Santander, Fundación Marcelino Botín, 1997, p.46.

¹²²⁷ Los campanarios se convirtieron en centros rectores de comunicación de mensajes tanto religiosos como comunitarios. ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, J. C., “Los sonidos de la tierra...”, op. cit., p. 466.

instrumento es un símbolo cristiano por antonomasia¹²²⁸, por tanto la función religiosa estaba implícita en cualquier uso que pudiera dársele.

Las campanas “informaban” al oyente con los toques que podían arrancárseles y estos eran tan diversos como las circunstancias requerían. Por su enorme repertorio las campanas se convirtieron en el gran icono sonoro de las comunidades preindustriales y su origen se halla directamente unido a las fiestas pues las primeras referencias que se tienen de ellas en el ámbito cristiano, en Italia durante el siglo IV, indican que se usaban para señalar las fiestas y las horas litúrgicas¹²²⁹. Las campanas tienen además una variada simbología (objeto consagrado, realizado en el bronce que aleja la desgracia y los malos espíritus, voz de Dios, sonido mágico, etc.)¹²³⁰ que procede tanto de épocas paganas como cristianas y que lo enraiza fuertemente en su entorno delimitando, “de manera más simbólica que real”, los límites de una comunidad¹²³¹.

Los toques de campanas relacionados con la vida cotidiana (nacimientos, muertes, fiestas mayores, rebato...) son conocidos y reglamentados incluso en las ordenanzas municipales¹²³². También aparecen indicaciones sobre la longitud de los tañidos al paso de las procesiones en la anteiglesia de Abando o se ordena al sacristán de Santa María de Bermeo que repique todas las campanas los jueves a la salida de la misa mayor¹²³³. Pero, para el conocimiento de los repiques utilizados para las ocasiones especiales, fuera del calendario litúrgico habitual, las referencias son mucho más escasas (en el Señorío de los siglos XVII y XVIII no las hemos hallado) aunque si existen en metrópolis como puede ser la Pamplona del siglo XVI¹²³⁴ o la Sevilla barroca¹²³⁵: en la catedral hispalense no solo existía una estricta reglamentación sobre

¹²²⁸ La función congregacional de campanas y campanarios son totalmente ajenos a la cultura clásica BARRIO LOZA, J. A., “Los campanarios de Bizkaia: simbolismo y función” [folleto de la exposición “Kanpandorreak Bizkaian=Campanarios en Bizkaia”]. [S.l.], [s.n.], [2005].

¹²²⁹ RIOS ALVARO, K., op. cit., p. 107.

¹²³⁰ MOLINUEVO ZABALLA, M^a; ROMANO VALLEJO, M^a, “Kanpaian erabilerak eta joaldi-motak Bizkaian=Usos y costumbres de las campanas en Bizkaia”, en *BRONTZEAREN soinua...*, op. cit., pp. 66-68.

¹²³¹ Es el llamado “territorio campanil”. ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, J. C.: “Los sonidos de la tierra...”, op. cit., p. 466.

¹²³² MOLINUEVO ZABALLA, M^a; ROMANO VALLEJO, M^a, op. cit., p. 83.

¹²³³ ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, J.C.: “Los sonidos de la tierra...”, op. cit., p. 469-470.

¹²³⁴ “Lo que ha de hazer el campanero desta madre iglesia en el oficio que le esta encomendado”. Documento fechado entre 1550-1590. Apéndice documental de URSÚA IRIGOYEN, I., *Las campanas de la catedral de Pamplona: Apéndice musical: Aurelio Sagaseta*, Música en la Catedral de Pamplona n.º 3, Pamplona, Capilla de Música, Catedral de Pamplona, 1984. Esta autora tiene una monografía específica sobre campaneros y campanas en el ámbito vasco. URSÚA IRIGOYEN, I., *Campanas y campaneros en nuestras iglesias*, Pamplona, Ediciones y libros, 1987.

¹²³⁵ Para todo cuanto vamos a relatar sobre las campanas sevillanas RUBIO MERINO, P.: “Vida social y religiosa en Sevilla a través del tañido de las campanas de la Giralda”, en *Las CAMPANAS...*, op. cit., pp. 213-221.

los toques de campanas desde el siglo XIV, sino que fueron escritos dos manuales sobre el tañido de las campanas en la catedral, el primero en 1533 y el segundo en 1633. Si el primero era firmado por Mateo Fernández, campanero, el segundo llevaba el nombre del licenciado Sebastián Vicente Villegas, maestro de ceremonias de la catedral. Como vemos el oficio del campanero llegó a relacionarse de forma natural en Sevilla con la organización de las celebraciones catedralicias y es que las fiestas de todo carácter eran fundamentales en el repertorio de las campanas: en Sevilla se hacía una clara distinción entre las diferentes fiestas anunciándose las de primera clase (las inscritas en el calendario litúrgico) con cuatro tañidos distintos en cada parte constitutiva de la misma (vísperas, maitines, laudes, tercia y segundas vísperas). En estas fiestas tañían todas las campanas y cada una de ellas tenía un orden específico y un número de toques propio según fuesen propiamente campanas, la campana mayor o las esquilas. Este concierto de campanas, imposible hoy de localizar en nuestro territorio, recuerda sin embargo el desafío que existía antaño entre las dos iglesias de Durango, Santa María y Santa Ana, (que tenía su origen en los llamados “tantikitanes”¹²³⁶) en el que las campanas de ambas iglesias competían con diversos toques para dilucidar la maestría de bronce y campaneros.

Si las campanas sevillanas aparecían de forma habitual y certeramente estipulada en las fiestas litúrgicas ordinarias, en las extraordinarias su aparición estaba también recogida de forma escrupulosa en la normativa catedralicia: los repiques generales solían darse “por cosas muy graves o públicas, que pertenezcan al bien común, o de toda la Iglesia Universal, o del Reino, o de esta Ciudad, o de esta Santa Iglesia”. Estos repiques solían tener como base las festividades por canonizaciones, entradas de arzobispos, bodas reales, nacimientos de príncipes herederos, etc. El repique duraba sobre un cuarto de hora, sonaban todas las campanas parando luego de golpe y siendo clausuradas por la mayor. Los repiques más solemnes, exceptuando las elecciones pontificias, eran dispensados a los recibimientos arzobispales, las bodas y visitas reales a la ciudad, todos acontecimientos festivos de primer rango.

Tan solo en Bilbao encontraremos algo parecido cuando se desdoblén las funciones del campanero de Santiago en 1660 habiendo a partir de ese momento un campanero para los actos puramente religiosos y otro para aquellos en que estuviese

¹²³⁶ Esta onomatopeya hacía relación al campaneo con el que se preludiaba la Navidad en la villa: durante nueve días se tocaban las campanas de las iglesias a las tres de la tarde con golpes y repiques rápidos y alegres, presagio del nacimiento venidero. Cifr. ARANA MARTIJA, J.A. en ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, J. C.: “Los sonidos de la tierra...”, op. cit., p. 471.

implicado el ayuntamiento¹²³⁷. En este sentido, y aunque nosotros no lo hemos encontrado reflejado en los papeles municipales consultados, es de destacar el uso de las campanas que se hizo en Bilbao por el funeral de Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV, en noviembre de 1644 y que es recogido por Guiard en su *Historia de la Noble Villa de Bilbao*: el autor desgrana la fiesta y nos habla de las doblas afligidas que dan comienzo a las honras; de los volteos rápidos, doblas y golpes secos que acompañaron la salida de las autoridades de la misa dada por la reina en Santiago y del toque de queda que finalizó el día de celebración¹²³⁸. Es la única referencia de golpes de campanas en un acontecimiento celebrativo relacionado con la monarquía en las villas vizcaínas.

Las campanas convocaban a los fieles y llamaban a los vecinos al regocijo en las ocasiones especiales, dando cuerpo de comunidad al variopinto mundo urbano dentro del escenario festivo gracias al sonido reconocido y reconocible del bronce sagrado. Su sonido era imprescindible no solo para el poder religioso sino también para el civil, que se regía de igual forma por sus sonos, y cuando su voz era escasa o resultaba débil los poderes laicos y religiosos se resentían con ellas: el regimiento de Bermeo decidió subir la altura de las campanas de la iglesia de Santa María de la Atalaya siete u ocho codos puesto que la gente se quejaba de que no se oían bien¹²³⁹. El hecho no dejaba de ser preocupante ya que recogido en las ordenanzas se encontraba la disposición de tocar tres intervalos de nueve campanadas, esta vez en la iglesia de Santa Eufemia, para convocar a los vecinos a concejo abierto¹²⁴⁰.

El sonido festivo pretende, como bien se desprende de lo ya visto, conmover al oyente y decirle en que momento de la celebración se halla y como puede o debe participar en él: los “pedreros, clarines y caxas” de 1705 que precedían al consistorio bilbaino en la celebración del cumpleaños real plasmaban la “gravedad” e importancia de la procesión que llegó a la catedral de Santiago, tal y como se recoge en el texto, e imponen el respeto a los participantes y espectadores de la misma: el poder local se afanaba en distribuir salvas para determinar en cada momento los acontecimientos que debían realizarse. Las salvas abrían la fiesta, las procesiones, los bailes, cerraban la

¹²³⁷ RODRÍGUEZ SUSO, C., “La capilla musical de Santiago de Bilbao: una institución peculiar”, en *La CATEDRAL de Santiago...*, op. cit., p. 171.

¹²³⁸ GUIARD LARRAURI, T., *Historia de la noble villa de Bilbao...*, op. cit., vol. II, pp. 430-431.

¹²³⁹ A.H.M.B. Libros de actas, nº. 1, 1-IV-1708.

¹²⁴⁰ A.H.M.B. Libros de decretos, nº. 6, 2-IX-1734.

celebración...En otras villas serán las compañías militares de las villas las que se encarguen de realizar las salvas festivas¹²⁴¹.

La salva de cañonazos que se dispararon por todo el litoral vizcaíno mientras se celebraba la misa, era testimonio sonoro patente de la potencia armamentística del Señorío y de su fidelidad a la corona y movía, sobre todo, al orgullo. Es de destacar, por cierto, que en el texto de la celebración tenga mucha más importancia el despliegue sonoro y bélico de los cañones, cuyo proceso de participación en la fiesta es descrito con gran minuciosidad, que el de la capilla de música de la catedral bilbaína cuyas piezas “enternecen” y hacen llegar a las lágrimas a los presentes, como si ese tipo de emociones no mereciesen tanta relevancia como el “ardor” guerrero de los vizcaínos. Para comprobar que, efectivamente, el estruendo de los cañones era mucho más importante para las autoridades vizcaínas que cualquier tipo de música tenemos las palabras de los representantes del Consulado de Bilbao con motivo de la proclamación de Luis I como rey de España:

“...y para que esta funcion se aga con la mayor pompa solemnidad y estruendo que cave acordaron dichos sres. Prior y consules que luego se de horden a los capitanes de los navios que estan surtidos en la ria de Olaveaga que a tiempo de la rreferida aclamacion disparen la artilleria que ttuvieren [...] para que durante la rreferida funcion, en los dos dias, lunes y martes continuamente se aga el disparo de salvas generales...”¹²⁴².

Y aún tenemos el ejemplo de Lequeitio que, a lo largo del siglo XVIII, se dedicó a disparar las piezas de artillería de que disponía para la defensa de la villa en las variadas festividades que celebraba: en 1722 se pagó al alguacil por dispararlas en seis funciones, la festividad del Corpus y su octava, la entrada y salida del obispo en la villa, en el día de la corrida de gansos y “quando vino la nueva de haberse quitado las aduanas”¹²⁴³. Aunque, en general, las villas solían ser más comedidas y se limitaban a disparar la mosquetería, es decir, los mosquetes propiedad del ayuntamiento y reservados para la defensa de la población, en las diversas fiestas como sucedió, por ejemplo, en el Corpus de Valmaseda en 1621¹²⁴⁴.

¹²⁴¹ En Valmaseda nos encontramos con esta cita: “...y que las compañías que están alistadas salgan dichos días con sus banderas y arcabuces hazer salvas...” A.H.M.V. Libros de actas, nº. 32, 16-VI-1707, p. 117.

¹²⁴² A.F.B. Bilbao, Consulado, libros de actas, 5, 26-II-1724, p. 236.

¹²⁴³ A.H.M.L. Libros de cuentas, nº. 60, 1722, p. 10.

¹²⁴⁴ A.H.M.V. Libros de actas, nº. 20, 9-VI-1621.

Pese a todo, la música también tenía su espacio reservado en el escenario festivo. En la fiesta, el txistu y el tamboril llamaban a la danza, una danza en la que participaban autoridades locales y poderosos del lugar, que gracias a este elemento visual y sonoro reforzaban los lazos de la comunidad en la que se hallaban, una música y danza que, más allá del disfrute de los participantes, acababa transformándose en un elemento más de fidelidad hacia el rey:

“...porque entre las mudanzas del tañido del tamboril, bolavan los sombreros por el ayre, repitiendo muchas veces confusamente armonioso el aplauso, aquellas finas agradables voces: Viva el Rey PHELIPE QUINTO”¹²⁴⁵.

Los aplausos “confusamente armoniosos”, las voces “finas y agradables”, crean un ambiente sonoro ideal en el que el ruido y la algarabía se unen para conseguir el fin social y político que esta fiesta buscaba: glorificar al rey y dejar patente la fidelidad de los vizcainos.

La manipulación de los sonidos incluía todo tipo de manifestaciones: a campanas, txistus, tambores y el resto de elementos ya enumerados se ha de sumar el estruendo de los fuegos de artificio por las calles, el paso de los carros festivos cargados de músicos o las voces propias de la iglesia.

En el ámbito litúrgico, tanto las voces como la música dibujan el panorama sonoro de la fiesta. A la réplica habitual de los feligreses que asisten a las ceremonias se suma con gran fuerza la palabra representada por los sacerdotes, los sermones, que tiene impresa en sí misma la emoción y la conmoción buscada por los representantes religiosos durante este periodo. Orozco Díaz, como ya comentamos en un capítulo precedente, nos habla de la transformación del oficiante en comediante¹²⁴⁶ y su recurso a todo tipo de experiencias sensoriales (exhibición de figuras de santos y crucifijos, recurso a olores como el incienso, uso de la música y el canto, etc.) para reforzar su actuación, pero en ese proceso el poder de la palabra, la expresividad del sonido transmitido, se convierte en el principio fundamental del “comediante a lo divino”.

Debemos señalar, aunque solo sea de pasada, que el interés sobre la oralidad, la palabra pronunciada, es una preocupación nacida al calor del siglo XX. El estudio del lenguaje oral de las sociedades sin escritura ha alcanzado un gran desarrollo marginándose el estudio de este tema a partir del desarrollo de la imprenta durante el Renacimiento. Tan solo en las últimas décadas de la centuria ha empezado a apreciarse

¹²⁴⁵ *RELACION de la festiva pompa...*, op. cit.

¹²⁴⁶ OROZCO DÍAZ, E., “Sobre teatralización del templo...”, op. cit., vol. I, p. 270.

la importancia de la oralidad en una época como la barroca donde los espectáculos y fiestas siempre tienen un componente oral¹²⁴⁷. M^a Dolores Abascal distingue tres ámbitos de oralidad pública: “el de las representaciones teatrales y espectáculos afines; el de la predicación cristiana; y el de la lectura en voz alta, recitación o declamación en grupos familiares, vecinales, de amigos o institucionales”¹²⁴⁸. Como características de esta oralidad barroca Abascal indica que la misma (siempre realizada en ámbitos públicos) parecía alcanzar a todos los sectores sociales, se daban casi siempre en los núcleos urbanos y, en el caso del teatro y la predicación, se relacionan con acontecimientos sociales de relevancia. Como vemos estos puntos podían aplicarse directamente también a la descripción de la fiesta.

Los sermones impresos que hoy leemos no tienen ni una mínima parte de la fuerza que aquellos sacerdotes imprimían a sus textos y es inútil que reproduzcamos las palabras porque éstas son solo un pálido reflejo de lo que esos hombres conseguían expresar sobre el escenario religioso de las iglesias.

Como vemos, pese a su carácter completamente emocional, las autoridades barrocas trataron de mantener bajo control todas las manifestaciones sonoras de la fiesta lo cual era, en realidad, de todo punto imposible. Pese a todo, y como puede suponerse, por mucho que los organizadores buscasen un “armonioso concierto”, el sonido se convertía en un elemento rebelde que reflejaba tanto alegría como disconformidad, tanto enfado como ira entre los participantes de la fiesta.

Si bien las relaciones literarias pasan como mucho de puntillas sobre estos hechos, en las distintas villas si que encontramos citados gritos, algarabías y ruidos confusos de golpes e insultos. Pondremos un ejemplo de Bilbao, como siempre la villa con mayor cantidad de ellos: en la víspera de la fiesta de San Roque, el día de Nuestra Señora de Agosto, en 1755, les fue prohibido a varios particulares, algunos de origen francés, el tocar durante la noche por las calles. Pese a la prohibición “han salido diferentes personas con dichos instrumentos musicos causando bulla y alboroto”. De madrugada, el alcalde pasó por la puerta de una casa “donde se vende vino en la calle” y en la cual se hallaban varios de los que pidieron el permiso lo cual fue aprovechado por el munícipe para quitarles dos violines y una guitarra que estaban tocando. Debido a

¹²⁴⁷ Gran parte de lo que vamos a tratar en este punto se inspira en lo señalado en el artículo de ABASCAL, M^a. D., “Oralidad y retórica en el barroco”, en AULLÓN DE HARO, P. [coord.], Barroco, Madrid, Verbum, 2004, pp. 349-375.

¹²⁴⁸ ABASCAL, M^a. D., op. cit., p. 350.

esta actitud, los que habían quedado sin instrumentos se dedicaron a tocar la pandereta a la puerta de la catedral, durante la misa y, cuando se formó la procesión para ir por las calles, en la de Tendería pararon a las autoridades al son de la pandereta metiendo más “bulla”. Se atacó al ministro de vara que intentó detenerlos y se siguió interrumpiendo la marcha al son de la pandereta hasta más allá del puente de San Antón¹²⁴⁹. Como se ve la música más simple se alzó como medio de rebeldía y subersión ante la autoridad.

5.3.3.2. Música

Ejemplos de las “alteraciones” sonoras de la fiesta puede haber bastantes pero, en resumidas cuentas, todo este panorama auditivo que intentamos desplegar resulta pobre porque apenas tenemos testimonios sobre los sonidos festivos: tan solo cuando nos enfrentamos al panorama musical parece que tenemos mayor fortuna y decimos “parece” porque, en efecto, solo es un espejismo ya que la música celebrativa en Vizcaya es, en el mejor de los casos, un fantasma conocido del cual, pese a lo mucho que nos empeñemos, apenas hay rastro en los documentos que han llegado hasta nuestras manos. Sabemos que existió (en la relación festiva sobre el cumpleaños de Felipe V varias veces aludida se habla de los Te deum, los villancicos “que se escribieron al asunto” antes y después de las vísperas de las misas, la música del carro donde salió la mojiganga, las danzas...) pero no nos ha quedado nada. Los libros cantorales se han perdido en su mayoría y alguna partitura suelta data de 1755 pero no es hasta finales del siglo XVIII cuando pueden comenzar a contarse con más dedos de los que tiene una mano y, de la música hecha específicamente para las celebraciones extraordinarias del momento, si que podemos decir que no nos ha quedado nada.. Así pues, si no resta ni siquiera la música escrita, ¿como podemos pretender reconstruir con fidelidad la manifestación sonora de la misma? La respuesta es sencilla: no podemos.

Dijimos cuando empezamos a estudiar esta parcela de las manifestaciones artístico-festivas que los sonidos son connaturales a toda actividad humana y la música es su expresión social más elevada: es una forma de mostrar como nos socializamos los seres humanos¹²⁵⁰.

¹²⁴⁹ A.F.B. Bilbao, Corregimiento, 1457/014, 1755.

¹²⁵⁰ En estas acepciones generales sobre la música nos dejamos guiar por RODRÍGUEZ SUSO, C., *Prontuario de musicología: música, sonido, sociedad*, Barcelona, Clivis, 2002, pp. 9-10.

La música, como sonido organizado, se encuentra presente en gran parte de los momentos de nuestra vida. Eso ha sido así desde épocas remotas y aún lo sigue siendo. Además, hasta la época de las grabaciones sonoras, la actividad musical implicaba siempre la existencia de un emisor del sonido y de un receptor del mismo, era, y es por tanto, un medio de comunicación, es decir, un medio más de socialización humana. La música implicaba la reunión de un grupo humano y era por lo tanto una de las artes imprescindibles en los acontecimientos celebrativos donde se reunían grandes cantidades de personas. De esta forma, la música ha llegado a ser no solo un medio placentero de goce estético sino que se ha transformado tanto en un medio de percibir el mundo como en un reflejo de la sociedad en la que está imbricada: el hombre ocupa su puesto en la música (como interprete u oyente, en el teatro o en su casa, cantando o bailando...) siguiendo la jerarquía social en la que se reconoce como tal hombre: “La música es paralela a la sociedad de los hombres, estructurada como ella y cambiante como ella”¹²⁵¹.

Teniendo claros estos conceptos se puede entender hasta que punto la música estaba indicada para un acontecimiento como la fiesta barroca donde todos los elementos se conjugaban para lograr el reflejo ideal de la sociedad y donde todos, actores y espectadores, participaban en el mismo siguiendo una jerarquía estricta. Aunque el lugar que ocupaba la música en la fiesta de los siglos estudiados parece demostrarse sin demasiados problemas, es mucho más dificultoso, por no decir imposible, recrear los logros de la música festiva en este sentido: la música, como hecho musical, se nos escapa sin que podamos hacer apenas algo por recuperarla debido a su evanescencia y temporalidad.

La música solo existe en el momento en el que es interpretada, luego desaparece: solo existe mientras suena. Es un arte temporal que solo se puede evocar en la memoria una vez que se ha extinguido. La única forma de hacerla resurgir es volver a interpretarla. Hasta la época de la reproducción fonográfica el único medio que existía para recuperar la música era su repetida interpretación para la cual el medio humano era imprescindible: si no se interpretaba, la música no existía. “La música, por tanto, solo existe realmente en el presente. Es decir, cuando está sonando, en ese único momento”¹²⁵². ¿Cómo entonces podemos aspirar a recuperar una creación sonora como la fiesta del Barroco con varios siglos de antigüedad a sus espaldas?

¹²⁵¹ ATTALI, J., op. cit., p. 21.

¹²⁵² RODRÍGUEZ SUSO, C., *Prontuario de musicología...*, op. cit, p. 16

En muchos casos se tiene las partituras (aunque no sucede así en el Señorío)¹²⁵³ pero “como la materia prima de la música -el sonido- es tan inaprensible, la escritura solo sirve de manera parcial: ningún sistema de escritura puede captar todos los matices y detalles del sonido”¹²⁵⁴. Así pues, tenemos (o tienen) unas partituras que nos sirven para hacernos una ligera idea de cómo podía sonar la música culta del momento (ya que la popular plasmaba en ningún tipo de escritura a no ser que se reformulase como culta) pero la forma en que podía llegar a ser interpretada también se nos escapa ya que cada interprete podía realizar una versión muy distinta de una misma partitura, y de hecho siempre ha sido así: “con la misma partitura en la mano pueden hacerse muchas versiones diferentes de la misma música: porque la notación musical es imprecisa y ambigua. Según quién la toque, dónde, cuando o ante quién lo haga, puede salir un resultado muy distinto”¹²⁵⁵.

Si los propios estudiosos de la musicología reconocen que para el estudio de la música no nos queda nada más que trabajar con “sucedáneos o recuerdos”¹²⁵⁶, ¿cómo podremos realizar de una forma eficaz el trabajo de reconstrucción escénica que nos hemos propuesto en nuestra tesis? Cómo ya he avanzado, no podemos... o, al menos, no podemos tan fielmente como en otros campos: como mucho aspiramos a dar algunas impresiones, pinceladas, recuperando la figura de los músicos, situándolos en los escenarios festivos tanto a ellos como a sus espectadores y, gracias a esa labor arqueológica, hacernos una idea de la música que patronos y oyentes esperaban de su concurso. También hablaremos, aunque sea brevemente, de los instrumentos de los que se servían, los cuales también estaban determinados por los diversos escenarios y, como los propios intérpretes y oyentes se restringían en sus actitudes, aspectos y jerarquías según la música y el lugar. Podemos recoger los efectos que las diversas interpretaciones tenían entre los oyentes... podemos hacer todo eso pero, por mucho que aportemos, seguiremos sin oír la música. Hagamos lo que hagamos, reconstruyendo con esfuerzo y trabajo, no conseguiremos reflejar en nuestro interior la música que oyeron nuestros antepasados, es imposible: la música actúa sobre nuestros sentimientos¹²⁵⁷, habla a nuestros sentidos pero nosotros, los seres humanos del siglo

¹²⁵³ Los primeros villancicos, música festiva al fin y al cabo, que se conservan del barroco vizcaíno son los escritos por el organista del convento de San Francisco en Bilbao, Martín de Jarabeitia, en 1755. ARANA MARTIJA, J. A., *Música vasca*, 2ª ed., Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1987, p. 116.

¹²⁵⁴ RODRÍGUEZ SUSO, C., *Prontuario de musicología...*, op. cit, p. 16

¹²⁵⁵ *Ibíd.*, p. 17.

¹²⁵⁶ RODRÍGUEZ SUSO, C., *Prontuario de musicología...*, op. cit, p. 17.

¹²⁵⁷ LÉVI-STRAUSS, C., *Regarder, écouter, lire*, Paris, Plon, cop. 1993, p. 92.

XXI, no percibimos lo mismo que percibían aquellos que nos precedieron, ni lo interpretamos de igual manera. Y por mucho que nos esforcemos en recuperar su formar de oír y de interpretar lo oído, la propia inmaterialidad de la música nos lo impide. En la escultura tenemos la pieza de mármol, perdurable en el tiempo, tenemos el cuadro en la pintura, el edificio en la arquitectura y, aún cuando estas obras en si han desaparecido, queda su rastro fiel en relatos, grabados...en la música no nos queda nada, solo la sombra de un fantasma sonoro que alguna vez fue y ya nunca más podrá ser.

Dejando a priori patente nuestro fracaso reconstructivo en el estudio de este elemento artístico, nos aplicaremos a lo que si podemos estudiar aunque sea un pobre consuelo y pondremos algunos parches al escenario sonoro al menos para que nuestra recomposición del escenario festivo no se nos quede muda por completo.

Intentaremos, como ya hemos dicho, centrarnos en los músicos y su situación en el espacio festivo, tanto interpretativa como social. Para lograrlo vamos a basarnos también en un principio: la música entendida como hecho musical.

El hecho musical es, “a grosso modo”, todo lo que acontece durante la interpretación de la música. Visto de tal manera, en nuestro caso, el hecho musical va a ser todo el tiempo celebrativo porque, tal y como ya hemos dicho, el sonido y más concretamente la música estaban presentes en todos los momentos de la fiesta, desde el primer repique de campanas hasta la desaparición del último grupo de bailarines callejeros. Interpretándolo de esta manera, va a permitirnos casi un estudio completo de todos los momentos sonoros de la celebración y su relación con el elemento humano: “la música desencadena acciones y reacciones que no suceden en su ausencia”¹²⁵⁸.

Aunque a las autoridades barrocas jamás se les ocurriría reconocerlo, el músico es una pieza fundamental sobre la cual se ensambla el entramado festivo: es un actor que está presente en todos los escenarios y casi todos los momentos; sin él, al igual que sin la música, el escenario no solo perdería riqueza sonora sino que el color y la viveza del resto de elementos también quedarían seriamente dañados. Aunque a nosotros pueda parecernos algo evidente, a los poderosos de los siglos barrocos tanto los músicos como la música en si les parecían, en el fondo, irrelevantes: la música era un arte ornamental,

¹²⁵⁸ RODRÍGUEZ SUSO, C., *Prontuario de musicología...*, op. cit, p. 21.

carente de esencia, “limitado al acompañamiento de asuntos tenues y de escaso relieve intelectual”¹²⁵⁹.

Pese a su actuación marginal en la apreciación del poder, el músico y la música realzan cada elemento de la fiesta, tanto efímeros como permanentes (ahí tenemos la demostración en el espacio religioso y en los carros de músicos que recorren las calles); con su presencia pueden lograr que la modestia de otros recursos quede sumergida en el oropel de la interpretación sonora ganando en riqueza auditiva lo que perdían en riqueza material. Decía Antonio Eximeno en el XVIII, con evidente ironía:

“La música es el sainete de nuestros pasatiempos y huelgas; en la más pobre fiesta, si no se puede hacer cantar una misa con música y sermón, a lo menos con la dulzaina o la gaita se festeja a los santos y se quita el sueño a los que no lo son”¹²⁶⁰.

Eximeno, autor español alimentado por las tesis enciclopedistas que abrió un debate sobre la concepción matemática de la música¹²⁶¹, defendía una música que expresase los sentimientos y afectos del espíritu muy alejada de la música festiva que podían costearse las pequeñas localidades españolas. Y no debemos pensar que lo aducido por Eximeno, en cuanto a la calidad de la música festiva, se reducía a las pequeñas poblaciones ya que Mathieu Montreuil decía de la interpretada en un corpus donostiarra del siglo XVII: “su música, sus órganos, sus claves hacen eco a voces perdidas en el aire”¹²⁶². Por otra parte, la música y sus intérpretes pueden hacer que triunfe una fiesta que de otra forma estaba condenada al rápido olvido por la falta de medios y la escasa riqueza de los componentes. Donde el sentido de la vista queda perjudicado o huérfano, el oído se alza como claro triunfador. Esto es así porque pocas cosas tienen más impacto sobre las personas que las sensaciones auditivas: el sonido se impone al oyente lo quiera o no y siempre implica una comunicación directa y personal¹²⁶³.

El músico, llevando sobre sí tanto la carga ideológica de sus patrocinadores como la suya propia, en el momento interpretativo se convierte en un factótum, en un líder que transmite a través de un código, reconocido por aquellos que le escuchan,

¹²⁵⁹ La cita se refiere al siglo XVIII en concreto pero puede extrapolarse sin grandes dificultades a la apreciación de los poderosos del siglo anterior. FUBINI, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, 2ª ed., 5ª reimp., Madrid, Alianza, 1994, p. 243.

¹²⁶⁰ Obra publicada originalmente en 1796: EXIMENO (PUJADES), A., *Don lazarrillo Vizcardi: sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante...* Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1872-1873, 2 vol., p. 9, vol. 1.

¹²⁶¹ FUBINI, E., op. cit., p. 221.

¹²⁶² Cif. ARANA MARTIJA, J. A., op. cit., p. 102.

¹²⁶³ RODRÍGUEZ SUSO, C., *Prontuario de musicología...*, op. cit., p. 27

sensaciones y sentimientos que ellos transforman en ideas por asociación. El músico manipulaba de forma inconsciente y terriblemente eficaz a sus oyentes pues, además, tiene fe en una sociedad que le protege, le compra, le financia o le expulsa cuando la amenaza. De forma más bien intuitiva que coherente, los patronos de la fiesta barroca lo percibieron y lo utilizaron en su beneficio: la música era un atributo del poder político y religioso ya que significaba el orden dentro del ruido¹²⁶⁴. Y porque el ruido es fuente de poder, al poder siempre le ha fascinado escucharlo. Escuchar, memorizar, es poder manipular la cultura de un pueblo, canalizar su violencia, su esperanza.

De esta manera el músico se convierte no solo en un interprete de sonidos sino que, a través de la música, nos introduce en un universo conocido y compartido del cual se convierte tanto en representante como, por un momento, en director al imponernos su versión del mismo que, basada en los mismos códigos que sus oyentes conocen, se convierte en un reflejo del mundo en el que todos viven inmersos. En el Barroco, sobre todo en la fiesta, su misión parece ser cantar en todo momento las alabanzas del poder aunque las prohibiciones a que se vio sometida en las calles también nos informan de su capacidad subversiva a nivel popular.

En la fiesta barroca su papel parece estar bien delimitado gracias a la acción de los patronos que intentan llevar la rienda de todos los ingredientes artístico-celebrativos: las villas, grandes o pequeñas, siempre tendrán contratados músicos para sus festividades normales o extraordinarias. El músico del Barroco urbano es un funcionario: en las grandes villas como Bilbao se dispone de ministriles; en todas se habla de “tambores” o “tamborileros”, los que después serán llamados txistularis; en Bilbao, la catedral de Santiago contará con la única capilla villana de música con varios instrumentos y cantores mientras en el resto se tendrán que conformar con los organistas contratados muchas veces gracias a las dotaciones de capellanías. Pero, fuera donde fuese, la contratación de músicos era algo que los municipios no desatendían ni en los peores momentos de crisis. La música era imprescindible para mantener en paz a la población.

Según lo define Attali, la música es empleada de tres formas diferentes por el poder a través de las diversas épocas históricas: para hacer olvidar, para hacer creer y para hacer callar. El Barroco, ceñido al siglo XVII, se adscribiría a la música que aspira a hacer olvidar la violencia de la sociedad puesto que la música es el remedio que

¹²⁶⁴ ATTALI, J., op. cit., p. 10 y ss. Estos razonamientos y los siguientes tienen como base el trabajo de Attali.

esgrime el poder contra la violencia del ruido, su forma de domesticación del mismo (el empleo de los músicos funcionarios en la fiesta es un buen ejemplo). La función de la música depende de su adecuación a los códigos de poder, de la forma en la que ayuda a crear el orden gracias a la cristalización de la organización social. El orden de la música expresa entonces el orden social y el músico se convierte en el medio privilegiado para dar realidad a esa aspiración.

Hasta la época renacentista el músico era un artesano libre que trabajaba de forma indiferente para las fiestas populares o la corte de los señores. Desde ese momento los músicos se hacen funcionarios: fijan sus residencias en las villas y se venden sin exclusión a una clase social única. El músico reposa sobre un poder que le da un salario que le permite crear, un salario que músicos y música necesitan para afirmar su legitimidad.

Aunque en España cofradías y particulares contratasen músicos durante las fiestas, la mayor presencia de los mismos se debe a las autoridades municipales a través de los músicos de las iglesias (que en su mayor parte eran contratados a medias entre el cabildo eclesíastico y el secular) y de los que aparecían por las calles.

Si la fiesta comenzaba con el repique de campanas, el campanero, como interprete musical, ocuparía el primer lugar espacial en nuestro escenario celebrativo.

La campana no ha sido vista como un instrumento musical hasta hace bien poco y antes tan solo alcanzaba esa categoría gracias a los carrillones, combinación de campanas que hoy día se ha incorporado al bagaje de las orquestas sinfónicas. Puesto que ya hemos analizado el sonido de las campanas, que no se puede analizar en estas épocas como música sin hacer muchas matizaciones, nos queda por percibir como era vista la figura de su interprete dentro del entramado musical y festivo.

En realidad los campaneros vizcaínos no eran profesionales cualificados sino que ese puesto lo desempeñaban sacristanes, maestros e incluso mujeres¹²⁶⁵ lo cual, en ese momento, nos da la medida de la consideración social de esa labor. Los campaneros desempeñaban su trabajo en la oscuridad de los recintos religiosos ya que todas las villas estudiadas dispusieron regularmente de campanarios en lo alto de las cuales se encontraban estas piezas. La altura determinaba en buena medida la capacidad del

¹²⁶⁵ Francisca de Orozco se dedicaba a tañer las campanas de San Severino en 1631 A.H.M.B. Libro de cuentas, 1630-1638; 1631 p. 9v.

instrumento para llegar a los más lejanos recovecos de las villas para difundir su mensaje que, en las fiestas, llamaba al regocijo y a la reunión.

Una vez que el campanero declamaba con su trabajo que la fiesta estaba comenzando, las salvas de los pedreros daban paso a la música de los ministriles para certificar que, efectivamente, se estaba ya dentro del tiempo festivo.

Los ministriles, que solo encontraremos citados de forma continuada en Bilbao, son figuras que se distribuyen a lo largo de estos dos siglos por todo el panorama sonoro de la villa: ya en 1615 los encontramos tocando las cornetas y “chirimías” llevadas por el inglés Jorge Strood (“Estrud”) desde Madrid¹²⁶⁶. Estas chirimías eran un instrumento de doble lengüeta, antepasado del oboe. También tenemos en esas fechas las figuras del tambor y el tamborilero a quienes se paga por los diversos actos y festividades¹²⁶⁷. Para esas mismas labores se contratará también a los pífanos aunque su trabajo parece estar asociado más a los alardes militares que a las fiestas¹²⁶⁸.

Las chirimías tienen relevancia durante el siglo XVII en el que estos instrumentos gozaron de gran prestigio y reputación entre el poder local:

“...porque conbenia al culto divino se celebrasen los divinos officios con la solenidad y decencia que se devia para que esto mejor se pudiesse hazer era cossa necesaria tratar con los musicos menestriales y de chirimia sirviesen a las yglesias desta villa con la dicha musica...”¹²⁶⁹.

Sin embargo, los músicos de la capilla de Santiago verán esta aparición de los músicos municipales como una injerencia en sus funciones de la iglesia resolviéndose el asunto con disputas entre los cantores y los instrumentistas que finalmente se acabaron con el despido de varios de ellos, tanto cantores como ministriles. Solo se conservó a un ministril corneta y otro “sacabuche” (antepasado del trombón de varas actual) con la obligación para el corneta de dar clases en el claustro de San Miguel en Santiago¹²⁷⁰. Se podría decir que el tiro les salió por la culata a las autoridades bilbaínas: habían esperado dotar de mayor brillantez a las funciones religiosas festivas y lo único que

¹²⁶⁶ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 039, 9-X-1615.

¹²⁶⁷ Desde el año 1611 tenemos en Bilbao a Andrés de Burgos, cuyo nombre nos habla de su foraneidad, ocupando el puesto de atambor (A.F.B. Bilbao, libros de actas, 034, 036, 037, 038, 039..., 1611- 1615).

¹²⁶⁸ Por la guerra contra Francia en 1640 se contrata en Bilbao a un pífano de forma fija, pífano que también será velador: tocará la trompeta por las calles para que la gente apague luces y lumbres disminuyendo el peligro de incendios. Como el contratado en esa ocasión también tocaba el tambor y la flauta se le contrató para las fiestas. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 064, 4-I-1640.

¹²⁶⁹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 049, 17-XII-1625. Se resolvió pagar a cada músico por estos servicios 36 reales al año: 12 pagados por el ayuntamiento, 12 por la fábrica de Santiago y 12 por las cofradías.

¹²⁷⁰ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 050, 16-I-1626.

lograron es que se originase una disputa entre los músicos por cuestiones del salario. No deja de llamar la atención que se despida a casi todos los ministriles bajo la acusación de que “no son de servicio ni provecho” lo que parece hablar de la insatisfacción de las autoridades con su trabajo bien por su calidad como músicos, hecho que no parece en ningún momento tener relevancia, bien por producir o alentar la disputa entre los músicos asalariados lo cual atentaría contra el principio básico que se esperaba de estos músicos: que creasen armonía y reflejasen el orden de la sociedad gracias a la música. De todas formas, las chirimías no van a desaparecer de la iglesia de Santiago hasta mucho tiempo después constituyendo parte de los instrumentos de la capilla durante largo tiempo¹²⁷¹.

Así como de los músicos de Santiago disponemos de documentos y datos en los libros municipales que nos ayudan a ver la evolución de la institución¹²⁷², para los ministriles apenas disponemos de datos en los libros de actas bilbainos y tenemos que acudir con más frecuencia a los libros de cuentas de la catedral que registran de forma más o menos regular sus pagos¹²⁷³. De hecho, parece ser la labor que realizan en las iglesias la que mayor consideración tiene de cara a los munícipes como lo vemos en el caso de Juan de Jasso contratado como músico corneta, chirimía, bajón, bajoncillo, arpa y otros instrumentos para las iglesias de Bilbao y al que se paga por “reconocer ser conveniente y necesario para el adorno y decencia de las dichas yglesias y su luzimiento”¹²⁷⁴. De hecho, la iglesia de Santiago será el único lugar donde se reconozca la existencia de los ministriles¹²⁷⁵.

En el siglo XVIII los ministriles dejarán de ser “chirimías”, reduciéndose su labor a tañer los clarines. El clarín, como revela su pertenencia a la familia viento-metal y su uso bélico desde tiempos antiguos, es un instrumento de carácter militar. Es en ese ámbito donde empieza a desarrollar su importancia y es así como va adquiriendo prestigio en la vida civil. De forma paralela a su uso municipal, también adquiere gran importancia en los diversos eventos solemnes de la vida urbana: en 1713 Miguel de

¹²⁷¹ La permanencia de las chirimías en Santiago de Bilbao está datada hasta 1693. RODRÍGUEZ SUSO, C., “La capilla musical de Santiago de Bilbao...”, op. cit., p. 180.

¹²⁷² El mejor trabajo sobre la capilla musical de Santiago es, hasta el momento, el ya mencionado de RODRÍGUEZ SUSO, C.: “La capilla musical de Santiago de Bilbao...”, op. cit., pp. 167- 195.

¹²⁷³ Bernardino de Perea, músico cornetilla entre 1628-1630; Narciso Barcelo músico ministril en 1630; en 1647 se pagan cornetas y chirimías; Juan de Jasso corneta y chirimía en 1651, etc. A.H.E.V. Bilbao, Catedral de Santiago, libros de cuentas, 1619-1656, p. 28v., 35, 140.

¹²⁷⁴ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 067, 19-II-1643, p. 22v.

¹²⁷⁵ Un ejemplo es Manuel Martínez que era reconocido como el ministril corneta o chirimía de Santiago en 1686 y permanecerá en su cargo hasta 1689. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 110, 15-II-1686.

Elorta, natural de Milán, pide ser admitido entre los funcionarios municipales tras servir durante 13 años al Consulado de Bilbao y se le contrata durante nueve años¹²⁷⁶. Elorta pide ese contrato no solo para mantenerse con decencia sino con la “decencia que requiere la grandeza de esta villa”. En todo momento, los músicos municipales aspiran a convertirse en imagen del poder que les contrata, imagen de su grandeza y de otras virtudes acordes a ella. Desde ese momento parece haber una relación entre los clarines del Consulado y del Ayuntamiento que siempre se resuelve a favor de los primeros que son los que mejor cobran por su labor. De tal forma los clarines municipales se miran en sus homologos del Consulado que empiezan a pedir que se equiparen sus sueldos lo cual hace pensar a las autoridades en que mejor sería extinguir ese sueldo. Pero prescindir del clarín no es algo que el Ayuntamiento pueda realizar sin dañar su imagen y de hecho, cuando Domingo Falconer, extranjero de ignorado origen, se ofrezca para desempeñar esa labor, se le contratará durante más de cinco años¹²⁷⁷. El prestigio militar de este instrumento en la vida urbana bilbaína adquiere todo su significado con la contratación del siguiente clarín, Bartolomé Somer, natural de Grozkarbat, provincia del Palatinado, y trompeta del regimiento de caballería de Alcántara: aparte de su sueldo por primera vez se le proporciona un traje de carácter enteramente militar formado por casaca, chupa, calzón, sombrero, medias, zapatos y corbata¹²⁷⁸. A partir de ese año, los clarineros aparecerán de forma continuada en las actas, incrementándose su número a medida que la centuria avanza: en 1739 los clarineros fijos son ya dos, Felipe de Alsua y Antonio de Soydel.

Los clarines, al igual que las chirimías, habían estado también presentes en la capilla de Santiago desde el XVII y el incremento de su número hace que las autoridades estipulen de forma más precisa su presencia en las funciones litúrgicas acompañando al coro y su maestro: tenían que estar presentes en la fiesta de la Circuncisión, Reyes, Purificación de la Virgen, Miércoles de Tinieblas, primer día de la Pascua de Resurrección, Ascensión, Domingo de Pascua, Corpus con su víspera y octava, Todos los Santos, Rosario, Patrocinio de Nuestra Señora, Concepción con su víspera y octava, primer día de Navidad y durante las festividades de todos los santos parroquiales de Bilbao¹²⁷⁹. Aunque no se habla en ningún momento de las fiestas fuera del calendario litúrgico no cabe dudar que éstas también contarían con la presencia de

¹²⁷⁶ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 136, 2-V-1713, p. 71.

¹²⁷⁷ *Ibíd.*, 146, 18-I-1724, p. 10-11.

¹²⁷⁸ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 153, 4-VI-1731, p. 67v.

¹²⁷⁹ *Ibíd.*, 162, 7-XII-1740, p. 138.

los clarineros de la villa. De hecho, la relevancia de los clarineros de Bilbao debía ser tanta en estas celebraciones que el ayuntamiento les permitió asistir al recibimiento del nuevo obispo en la ciudad de Calahorra en 1748¹²⁸⁰.

La música del clarín militar estaba tan integrada en el ideario festivo bilbaíno que pasado el ecuador del siglo a las autoridades bilbaínas les resultaba imposible prescindir de él: cuando a Juan Bautista Sinero Busca, “llamado Molinare”, se le concede una licencia de cuatro meses para ir a su pueblo natal en el Piamonte italiano, se le recuerda que debe estar de vuelta para el Corpus “sin falta alguna”¹²⁸¹ pues, ¿cómo iba el ayuntamiento a prescindir de sus músicos en la fiesta anual más importante de la villa?

No deja de ser relevante que la mayor parte de los clarines contratados en la villa sean extranjeros y que gran parte de ellos hayan servido en el ejército. Sin duda estos hechos animaron al ayuntamiento a vestirlos de forma tan similar a los miembros del ejército español con las consecuencias que ya dejamos descritas en el apartado de los trajes en la fiesta: la comentada indignación de un oficial viendo que unos “vulgares asalariados” vestían como los miembros del ejército [fig. 78]. Por otra parte, en todo este asunto de los clarineros se ve como la parte musical es decir, la música interpretada por los mismos, era lo que menos interesaba a los próceres locales: el relumbrón de los trajes e instrumentos era para ellos mucho más importante que cualquier música que pudieran interpretar.

Los ministriles bilbaínos eran los músicos del ayuntamiento, aquellos que mejor expresaban lo que éste ansiaba demostrar y los que mejor recreaban esa imagen del poder que las autoridades deseaban transmitir: con sus sonos de carácter militar en las calles y la música litúrgica en la capilla los ministriles no solo lograban comunicar esas ideas sino que eran capaces de crearlas en sus oyentes tan solo con el lenguaje musical.

Como ya hemos dicho los ministriles solo tuvieron relevancia en la villa bilbaína: el resto de las villas, mucho más modestas tanto económicamente como políticamente, se tuvieron que conformar con contratar otro tipo de músicos para dar

¹²⁸⁰ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 170, 2-X-1748, p. 149.

¹²⁸¹ *Ibíd.*, 178, 14-I-1756, p. 15.

vida a sus calles durante las fiestas. Estos músicos serán los llamados “tambores”, “tamboriteros”, “tamborilteros”..., en suma, los que hoy llamamos “txistularis”¹²⁸².

La aparición de los txistularis en las fiestas vizcaínas no data de la época barroca sino que se remonta al menos al siglo XVI siendo hasta el siglo XVII músicos ambulantes que cobraban por cada fiesta en la que participaban. La situación varió sin embargo cuando Bilbao contrató a un pífano en 1560¹²⁸³. El pífano era una pequeña flauta traversera, es decir, colocada paralela a los labios, con seis agujeros para las notas. Para tocarla se necesitaban las dos manos por lo que se necesitaba a un acompañante que tocara el tambor. En Bilbao están bien representados a lo largo de toda la Época Moderna¹²⁸⁴ siendo su carácter tanto festivo como bélico: eran los encargados de acompañar los alardes, los desfiles militares, etc. Como sucedió después con los clarines, el propósito que buscaba el ayuntamiento de Bilbao con su participación festiva fue la promoción de las propias autoridades municipales en las celebraciones urbanas.

El pífano, con su halo militar, sobreviviría en Bilbao durante largo tiempo, a pesar de que los clarines municipales le restasen bastante prestigio bélico. Así pues, en la villa de Bilbao los pifanos, tambores y silbos estarán estrechamente ligados debido a que el ayuntamiento siempre prefirió a los músicos que pudiesen tocar la mayor cantidad de instrumentos posibles, ocupándose tanto de la música que acompañaba al regimiento como de la propia de los bailes populares. Si el pífano es el instrumento de las procesiones y de la manifestación jerárquica social, el silbo lo será de la alegría popular y del baile.

“Silbo” es el nombre que va a recibir el “txistu” en la documentación anterior al siglo XIX, una flauta que se toca perpendicularmente a los labios y que solo tiene tres agujeros para las notas. Al ser tocado solo con una mano deja la otra libre para tocar de forma simultánea el tamboril colgado en cintura, hombro o brazo.

“El silbo y el tamboril forman un conjunto instrumental conocido en toda Europa desde el siglo XIII, y como la función rítmica es la más importante, a los músicos que tocaban estos dos instrumentos se les llamaba tradicionalmente “tamborileros”¹²⁸⁵.

¹²⁸² RODRÍGUEZ SUSO, C., “Viejas voces de Bilbao: la música en la villa durante los siglos XVIII y XIX”, en *BILBAO, arte e historia...*, op. cit., p. 241. Sin duda, el mejor trabajo publicado hasta la fecha sobre la figura de los txistularis es el realizado por RODRÍGUEZ SUSO, C., *Los txistularis de la villa de Bilbao*, op. cit.

¹²⁸³ RODRÍGUEZ SUSO, C.: *Los txistularis...*, op. cit., pp. 4-12.

¹²⁸⁴ Carmen Rodríguez da una lista de los pifanos bilbaínos en su obra sobre los txistularis. *Ibíd.*, p. 9.

¹²⁸⁵ *Ibíd.*, p. 10.

Tal como sucederá en Bilbao, la aparición de pífanos y tamborileros asalariados en las diversas villas estará relacionado también directamente con el prestigio de las corporaciones locales y los motivos bélicos: en todas las villas los tambores contratados por el ayuntamiento saldrán tanto en alardes como en procesiones¹²⁸⁶.

Sin embargo, mientras los pífanos tuvieron contratos desde las primeras décadas del siglo XVII debido a su prestigio social y militar (también lo encontraremos en Durango) los tamborileros serán contratados de forma esporádica, según las necesidades festivas, hasta casi la mitad del siglo. Su movilidad y la ausencia de contratos fijos¹²⁸⁷ no variará hasta que la mentalidad de los mismos tamborileros y la de sus contratantes haya evolucionado hasta tal punto que los primeros se consideren dignos por su oficio y los segundos se hallen dignificados con el trabajo que los músicos realizan. Parece, como dijimos unas frases atrás, que el punto de inflexión se da hacia mediados del siglo XVII siendo la pionera, como de costumbre, la villa bilbaína donde se contrata en 1640 a Bernabé de Olasari¹²⁸⁸: poco después tenemos en Portugaleta a José de Bolívar contratado por un año en 1653¹²⁸⁹; en Lequeitio, en 1655, nos encontramos con Martín de Gorosari, residente en la villa, en la que

“el susodicho se obliga de servir y asistir en todas las festividades y ocasiones que la dicha villa tenga y por medio de la dicha justicia de tocar su ynstrumento y solenizar con el dicho su instrumento...”¹²⁹⁰.

Casos similares se van describiendo con más o menos regularidad por todas las villas vizcaínas variando su frecuencia dependiendo de las circunstancias económicas de las villas.

Hay casos como el que ahora descibriremos de Durango en donde la crisis económica de la población, rotando alrededor de la cofradía de los guarnicioneros,

¹²⁸⁶ Por poner un ejemplo, en Valmaseda se contrata, aparte del tamborilero asalariado, al atambor Mateo de Lama, vecino de Mena, en Burgos, para una muestra de armas y alarde. A.H.M.V. Libros de actas, nº. 26, 2-VI-1637. De hecho, Valmaseda llegará a contratar a un atababalero solo para las ocasiones de armas y el toque de Ánimas. A.H.M.V. Libros de actas, nº. 26, 17-II-1641.

¹²⁸⁷ Los tamborileros vascos se movían a lo largo de un territorio muy amplio que abarcaba provincias limítrofes como lo demuestra el contrato entre el ayuntamiento de Miranda de Ebro y el maestro tamborilero Miguel de Apestegui, vecino de Tolosa, en Guipúzcoa, para asistir a las fiestas de Corpus, San Juan y San Esteban. A.H.P.B. (Archivo Histórico Provincial de Burgos). Escribano J.M^a de Rosales Oyos. Nº. 4136, 3-VI-1684, fol. 136. Dato facilitado por Javier Vélez.

¹²⁸⁸ Otras de las funciones del músico sería ayudar a cargar y descargar pescado en la red de la plaza pública. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 064, 4-I-1640.

¹²⁸⁹ A.H.M.P. Libros de cuentas, c. 73 n. 3, 1653, p. 182v.

¹²⁹⁰ El músico les salió barato a las autoridades lequeitiarras ya que, a cambio de no pagar impuestos y darle un dinero solo por el Corpus, Gorosari se comprometía a tocar todo el año. A.H.M.L. Libros de actas, nº. 47, 5-III-1655, p. 83v.

preocupa tanto al ayuntamiento que este se esfuerza por hacer todo lo posible por asegurar su posición y calidad frente a sus convecinos gracias también a la música.

En ningún otro lugar del Señorío, excepción hecha de Bilbao, nos encontraremos con la aparición de ministriles, aunque sea de forma excepcional: fueron contratados en la villa guipuzcoana de Azpeitia para tocar las chirimías en la víspera y día de Nuestra Señora de Agosto en 1636¹²⁹¹. Como se ve el ayuntamiento, en un momento en que su iglesia principal de Santa María esta medio arruinada y aún en obras, se molesta en contratar para la principal fiesta del verano músicos de la llamada “música alta”: música que desde la época medieval se caracterizaba por su sonido fuerte y brillante, emitido al aire libre y sin voces cantadas. Sus toques, además de tener el poder de transmitir órdenes, aportaban gran esplendor a quien desfilaban bajo sus sones¹²⁹². Era un tipo de música que el ayuntamiento durangués precisaba en un gran momento de crisis.

El paso de una situación del uso del prestigio militar y jerárquico de la música, con pífanos y ministriles, por parte del ayuntamiento durangués al progresivo reconocimiento de la labor del tamborilero, que se hace cargo tanto de la música de los bailes como de la que debe acompañar al regimiento, se ve bien en Durango. En las primeras décadas del siglo XVII, el ayuntamiento contaba con pífanos y tamborileros a los que contrataba de forma regular: los primeros eran los que se ocupaban de la música “oficial” de la villa que se concentraba en “las cinco fiestas y procesiones de Nra. Sra. Del Rosario, San Marcos, San Pedro y en la tarde de Santa María Magdalena y en la del recibimiento de la bula...”¹²⁹³. El pífano fue, al menos desde 1611 y hasta 1651 en que se registra el pago de su entierro, Miguel de Burgoa al que solían acompañar uno o dos tambores¹²⁹⁴. Aunque tras Burgoa hubo al menos otro pífano contratado, su puesto será finalmente ocupado por el tamborilero, tamborilero que durante el siglo XVII se ocupaba solamente de las danzas del Corpus y su octava. La desaparición de Burgoa, con su prestigio a costas, hace que los tamborileros empiecen a ser contratados de forma más o menos regular por el ayuntamiento para desempeñar todo tipo de funciones.

¹²⁹¹ A.H.M.D. Libros de cuentas, 5, 1636, p. 143v.

¹²⁹² RODRÍGUEZ SUSO, C.: *Los txistularis...*, op. cit., p. 16.

¹²⁹³ A.H.M.D. Libros de cuentas, n. 5, 1639, p. 198v.

¹²⁹⁴ En 1611 se pago a Martín de Laniz, Miguel de Burgoa y Martín de Asco por varias procesiones y el recibimiento de la bula. A.H.M.D. Libros de cuentas, 4, 1611.

De igual forma sucederá en el resto del Señorío: el tamborilero que acaba acompañando al regimiento en los momentos oficiales de prestigio celebrativo será también el que se ocupe de los bailes festivos. De esta forma el ayuntamiento controlaba no solo la música de los actos oficiales sino también la que se ofrecía en los bailes, recibiendo de ese modo los bailes su sanción legal. El hecho de que los músicos ambulantes, fuera de la disciplina de los regidores, se dedicasen a tocar otro tipo de bailes fue duramente perseguido en el XVIII. Este tipo de música sin control era uno de los motivos que hacía sufrir a las autoridades religiosas que siempre vieron con malos ojos las danzas festivas que se hacían fuera de los actos oficiales. En si, las reconvenciones contra las danzas populares atraviesan todo este siglo¹²⁹⁵ y sirven para demostrar que el hecho de que se intentasen controlar tanto a los músicos como a la música nunca fue suficiente para las autoridades.

Si la música que se difundía por las calles y que acompañaba al regimiento en sus actos oficiales era estrictamente vigilada, tampoco puede extrañar que la música que se difundía en los recintos religiosos también lo fuera en extremo. Existe el hecho singularizante de que en todas las villas vascas existe una iglesia que está bajo el patrocinio laico del ayuntamiento. En algunos lugares como Elorrio habrá de pasar un tiempo para que esta particularidad se demuestre (como vemos en el caso de la iglesia de la Purísima que hasta el siglo XVII fue señorial) pero, salvadas estas excepciones, la tónica general suele ser que en todas las villas vizcaínas haya una iglesia que tiene un doble cabildo, el laico representado por el regimiento local y el eclesiástico formado por los religiosos de la iglesia o iglesias bajo supervisión municipal.

Esta singularidad va a influir en varias cuestiones: la primera y más importante es que los clérigos van a ser, preferentemente, naturales de las propias villas. También influirá a la hora de confeccionar los calendarios festivos, las romerías y danzas, el comportamiento en las fiestas de clérigos y laicos, etc. El ayuntamiento elegía a los

¹²⁹⁵ En las villas tenemos numerosos ejemplos. Por poner dos casos destacamos las reconvenciones que hizo en 1770 el cura párroco de la iglesia de Santa María de Portugalete que fueron respondidas por el regimiento portugalujo alegando que esa música solo era "...una dezente diversion y celebracion de dichos señalados dias y que de impedirle se siguen mayores inconvenientes...". A.H.M.P. Libros de actas, c. 5 n. 2, 17-III-1770, p. 184-185. También tenemos las ocasiones en que el ayuntamiento de Valmaseda pensó en la licitud o ilicitud de los bailes populares: aunque ya en 1729 se planteó el asunto no será hasta 1788 que el pasó de de unos frailes de Zarauz haga que la cuestión se discuta con fuerza. Finalmente los regidores decidirán ampararlos como hasta entonces pero el asunto seguirá discutiéndose aún por largo tiempo. HEROS, M. de los: *Historia de Valmaseda*. La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1978, pp. 439-457.

predicadores que daban los sermones en las fiestas y daba el visto bueno a los músicos que tenían que tocar en las iglesias. En las villas pequeñas el único músico contratado era el organista que acompañaba a los curas y beneficiados durante las misas y, aparte, nos encontramos con el caso bilbaíno y su capilla de música de la catedral de Santiago.

Aunque la villa bilbaína sea de hecho la única de las villas vizcaínas que cuente con una capilla musical de patrocinio municipal, no será en la única donde haya instrumentistas y cantores aunque siempre aparecerán en un número exiguo y sin unas reglas visibles para su labor: así tenemos en Lequeitio a un cantor que se traía para las procesiones de Semana Santa y que trabajaba de forma coordinada con el organista¹²⁹⁶; en Durango tenemos al bajonista Nicolás de Upaegui que fue contratado en 1668 para tocar este instrumento y el órgano, permaneciendo en tales trabajos hasta 1673¹²⁹⁷... En realidad, como vemos, la circunstancia de que hubiese algún cantor o instrumentista de más en las iglesias dependía casi siempre de las habilidades del organista contratado ya que es en los beneficiados locales en los que se confía para realizar las misas cantadas lo cual no siempre era recomendable ya que la mayor parte de ellos ignoraban las mínimas reglas del canto llano que se seguía en las iglesias para la interpretación de la música coral desde la Edad Media. Eximeno, jesuita español que tuvo que huir tras la expulsión de su orden de España, lo recogía de manera clara en su obra “Don lazarrillo Vizcardi: sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante...” en donde se reflejaba no solo la ignorancia de los clérigos en general respecto a la música sino la de aquellos que querían pertenecer a las capillas musicales en particular.

En el Señorío encontramos varios ejemplos como las palabras del arzobispo de Burgos en Valmaseda que exige:

“...por quanto es necesario que los clerigos sepan canto llano mandaba e mando que hagan particular estudio en saverle y de aquí adelante el beneficiado o capellan que se fuese a ordenar y no le supiere a quien remitira su ss^a Ilma. Que sobre ello sea examinado no le ordenara”¹²⁹⁸.

O las del vistador del obispado de La Calzada en Durango en 1663 donde dicta:

¹²⁹⁶ A.H.E.V. Lequeitio, libros de cuentas de la iglesia de la Asunción, 1608-1625, 1614, p. 101v. En 1615 el organista de la iglesia, Domingo Abad de Irigoyen, recibía su sueldo como tal organista y también como cantor (p. 134v.). En 1623 se contrató como cantor a Lorenzo de Arbelayo al cual se pagaban 374 rr. por su trabajo. En general parece que se unió al organista la figura del cantor como vemos también en la persona de Lorenzo de Larrauri en 1636. A.H.E.V. Lequeitio, libros de cuentas de la Asunción, 1627-1678, 1636, p. 51v.

¹²⁹⁷ Upaegui acabó siendo también el maestre escuela local. A.H.M.D. Libros de actas, 9, 10-IV-1668, p. 128; 13-X-1673.

¹²⁹⁸ A.H.M.V. Libro de cuentas de la iglesia de San Severino, nº. 022, 1666, p. 190.

“...todos los beneficiados recién entrados en los beneficios desta dicha villa acudan a la sacristia de la yglesia mayor desta dicha villa a aprehender el canto llano que han de cantar debaxo del compas del Licenciado Martin Asencio de Bilbatua que al presentte hace oficio de Maestre de capilla...”¹²⁹⁹.

No debemos hacernos ilusiones respecto al “maestro de capilla” ya que, como se ve, recibía ese nombre quien se encargaba de instruir a los beneficiados locales en los rudimentos de la música vocal. Por lo demás, como hemos repetido en varias ocasiones, solo Bilbao tendrá una capilla musical, el resto de las villas tendrán que conformarse con los beneficiados y el organista.

Los organistas, por el hecho de ser contratados tanto por el cabildo secular como por el eclesiástico, no siempre van a ser clérigos: en Durango tenemos incluso el caso de Miguel Antonio de Ubirichaga que, aparte de ocuparse de tañer el órgano, aspiró al empleo de maestro ofreciendo a su mujer para dar clase a las chicas que quisieran. Uno de los regidores pidió que el oficio de organista fuese incompatible con el de maestro: constatemos que no se cuestiona la laicidad del empleado sino su incompatibilidad con otro cargo municipal. Finalmente, marido y mujer se convierten en maestros locales¹³⁰⁰.

En realidad, tal y como ocurría con los txistulares, pífanos o ministriles, lo único que importaba a las autoridades locales era que los contratados reflejasen el aura de esplendor y respeto que los ayuntamientos deseaban mostrar aún en los recintos religiosos. Por eso, aparte de la decencia y buenas costumbres del contratado, la mayor parte de las veces los munícipes se contentaban con que el organista supiese canto llano y no descompusiese el instrumento¹³⁰¹. Con el tiempo, los patronos laicos se fueron volviendo algo más exigentes como sucedió con el regimiento ondarrés que en 1782 establecía de este modo los deberes del organista: “Ha de asistir todos los dias calendas o de fiestas a misa mayor, y visperas, y tocar el organo, y regir el coro [...] Además ha de ser de la obligación del organista el industriar en canto llano a cualquiera persona de esta villa que lo desee y quiera instruirse...”¹³⁰². En medio de estas obligaciones se estipulaba una larga lista de situaciones festivas y escenarios religiosos en que debía aparecer tocando el órgano. El prurito ilustrado se demuestra en la insistencia en la enseñanza a todos los vecinos que lo deseen, y en la insistencia en la “destreza en el

¹²⁹⁹ A.H.M.D. Libros de fábrica de la iglesia de Santa María, 32, 1663, p. 119.

¹³⁰⁰ A.H.M.D. Libros de actas, 13, 8-III-1772, p. 141-142.

¹³⁰¹ A.H.M.P. Libros de actas, c. 4 n. 1, 7-III-1710, p. 128.

¹³⁰² A.F.B. Ondárroa, libros de actas, L.004, 18-VIII-1782, p. 19v-20.

organo y aun en la voz”. De hecho, Ondárroa organizó unas oposiciones que fueron juzgadas por el maestro de capilla y organista mayor del santuario guipuzcoano de Aránzau entre cuyos opositores destaca un apellido relacionado directamente con la música de tecla en nuestro país y que también pasará por la villa de Bilbao: nos referimos al organista Mateo de Albeniz, residente en Logroño, aunque no fue él el elegido sino Manuel de Erresalde que tuvo las posiciones segunda en tañer y primero en fundamentos musicales de órgano y canto llano¹³⁰³. Es evidente lo mucho que se había recorrido desde la exigencia de no desbaratar el órgano a primar los conocimientos teóricos del instrumento más incluso que la habilidad con el mismo.

Sobre los instrumentos en si que estos músicos tocaron no podemos decir demasiado ya que nos topamos con un obstáculo casi insalvable: ninguno ha llegado hasta nosotros. Este hecho parece sorprendente ya que, al menos en el caso del órgano, era obligación de los patronos cuidar de su estado, pagar sus reparaciones y, sobre todo, sustituirlo por otro nuevo cuando el anterior estuviese “desbaratado” o ruinoso. Pese a todo, ninguno de los órganos levantados durante los siglos XVII y XVIII en las villas estudiadas ha llegado hasta nuestros días, ningún dibujo de sus cajas, ningún diseño. Nada. Y todavía resulta más sorprendente si añadimos que la confección de los órganos era un empeño colectivo de las poblaciones: aunque el maestro organero era casi siempre foráneo, en la elaboración de su obra tenía que acudir de forma normal a los artesanos locales. De esta forma se recurría a los carpinteros, entalladores o “maestros arquitectos” para las cajas; a los herreros para las partes metálicas que no tenían que ver con la trompetería; a los escultores para las tallas... En el Bilbao de 1637 Juan de Astoquiza, entallador, hace reparos en la nueva caja del órgano de Santiago y Sebastián de Galbarriartu, al que vimos colaborar con Francisco de Brustin en la decoración pictórica del monumento de Santiago de 1665 y dorar las varas del nuevo palio para el Corpus de esta iglesia en 1660, fue el encargado pintar la caja ya finalizada y sus “pirámides”¹³⁰⁴. Durante el siglo XVII en Elorrio se pagó a Pedro de Olartua, “maestro escultor”, por la caja nueva del órgano aunque también participó otro “maestro escultor”, Juan Andraca de Beitia, en la ejecución del mismo¹³⁰⁵; en Valmaseda se contrató a Juan de Hoz, maestro entallador, para hacer los bancos y “maderas” que

¹³⁰³ A.F.B. Ondárroa, libros de actas, L.004, 10-XI-1782, pp. 24-26.

¹³⁰⁴ A.H.E.V. Bilbao, libros de fábrica de la catedral de Santiago, A-294, 1619-1656, 1637.

¹³⁰⁵ A.F.B. Elorrio, libro de fábrica de San Agustín, C. 608 L.7766, 1670-1675, p. 342.

necesitó el organero en 1689¹³⁰⁶; en la villa de Bilbao, en el órgano nuevo que se realizó para Santiago en 1710, se pagó a la viuda de José de Egusquiza, “maestro arquitecto”, por la construcción de la caja del órgano¹³⁰⁷; etc.

De toda esta decoración pictórica y escultórica de los órganos vizcaínos barrocos nos queda apenas media docena de representantes y en lugares bastantes dispersos de nuestra geografía: el único que pertenece a una de las villas estudiadas es el órgano del convento de Santa Clara en Valmaseda que ha mantenido hasta hoy la decoración original de la caja construida como el resto del órgano en 1777 por el riojano Francisco Antonio de San Juan. Lo más espectacular sin duda de esta pieza son las máscaras monstruosas que cubren las salidas de los grandes tubos del órgano y recuerdan a la decoración de grutescos y monstruos de siglos precedentes. La pieza fue hecha en Logroño desde donde se trajo ya concluida¹³⁰⁸.

De entre los que quedan el más antiguo es el de la colegiata de Cenarruza, ejecutado en 1686 cuya caja es de muy sobria ejecución¹³⁰⁹. El resto de instrumentos correspondientes a los años de nuestro estudio, cuatro, son todos del siglo XVIII: el que ahora se encuentra en la iglesia de La Asunción de Nuestra Señora de Axpe fue construido en 1765 aunque se trasladó desde Gauteguiz de Arteaga en 1884¹³¹⁰. De cuerpo central rectangular flanqueado por dos cuerpos menores de la misma forma en los que se halla encajonada la cañutería, su decoración es escasa destacando apenas unos paneles de maderas en la caja de los teclados.

Mucho más interesantes, decorativamente hablando, son las cuatro piezas que restan: el órgano de San Andrés Apóstol de Echevarría (1786), el de Santiago Apóstol en Ermua (1750), el de San Vicente Mártir de Ugarte en Mújica (1760) y el de Santa M^a de la Asunción en Mañaria (1765-1768)¹³¹¹. El más viajero es sin duda el de Mújica que pasó de Marquina a Mundaca acabando en Mújica. Posiblemente el más reformado de los tres sea el de Echevarría cuya tubería corresponde en su totalidad al año 1960 aunque su caja sea todavía la original del siglo XVIII, realizada por José Antonio de Albizua. Estas dos piezas, junto al órgano de Mañaria, presentan una tipología muy

¹³⁰⁶ A.H.M.V. Libros de actas, nº. 29, 11-II-1690.

¹³⁰⁷ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 133, 4-XII-1710, p. 147.

¹³⁰⁸ SALABERRIA SALABERRIA, M., *Bizkaiko organuak=Órganos de Bizkaia*, catálogo, glosario e índices por Miguel Salaberria, [prólogo de Carmen Rodríguez Suso], Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, Departamento de Cultura, 1992, p. 21.

¹³⁰⁹ *Ibíd.*, p. 73.

¹³¹⁰ *Ibíd.*, p. 36.

¹³¹¹ Para todo lo dicho sobre estos órganos, excepto cuando se puntualice lo contrario, SALABERRIA SALABERRIA, M., *op. cit.*, pp. 39, 59, 61.

similar aunque su decoración varíe no tanto en inspiración como en los motivos elegidos. Los tres órganos están estructurados igual forma y, en palabras de Julen Zorrozua,

“La caja [...] puede ser comentada como si nos encontrásemos ante un retablo, pues al igual que estos, se compone de pedestal, en este caso un único cuerpo y ático”¹³¹².

Quizás debiéramos puntualizar que el instrumento de Mújica no tiene nada que pueda parecerse a un ático aunque ello puede deberse a que lo perdiera en su trajinada existencia y sospechamos que por el mismo motivo también pueda carecer de pedestal. Por lo demás los tres pueden ser adscritos sin dificultades a la época barroca, sobre todo los de Mañaria y Mújica que se hayan decorados con motivos dorados florales, rocallas (más suaves en Mújica; mucho más evidentes en Mañaria). Los zócalos y bancos donde se encuentran los teclados son sobrios en los tres casos con muy poca o nula decoración pero, sobre ellos, se encuentra el cuerpo principal dividido en tres calles que se corresponden con tres torretas semicirculares, con entrecalles o sin ellas, en las que se encuentra gran parte de la ornamentación en forma de cortinas, motivos vegetales, roleos, cartelas, etc. Destacan sobre todo los dos angelotes trompeteros en que culminan las cornisas de los cuerpos laterales de Echevarría, donde la desaparición de la rocalla parece ya vislumbrar la nueva sensibilidad neoclásica, y el extraordinario ático de Mañaria donde el entablemento de ritmo sinuoso nos muestra composiciones en base a palmetas, ovas y otros motivos vegetales “y que esta rematado por copetes de formas fitomorfas, que son iguales en las torretas extremas y de mayor complejidad en la central”¹³¹³.

Hemos dejado para el final el comentario de la que es sin duda la caja de órgano más impresionante de toda Vizcaya: la de la iglesia de Santiago Apóstol de Ermua [fig. 87]. De época barroca, al igual que las tres piezas comentadas anteriormente, su caja es impresionante por la riqueza ornamental que presenta recubierta de angelotes, estípites, ménsulas, decoración floral, motivos vegetales..., culminando en el remate con la figura de Santa Cecilia, patrona de los músicos a la que, además, se suele representar tocando un órgano. Es de forma madera de nogal, planta mixtilínea y una estructura dividida en banco, cuerpo central y remate (el lugar donde se encuentra ha sido siempre el sitio al que se destinó). Esta adornada, además con una veintena de coros o castillos de tubos

¹³¹² ZORROZUA SANTISTEBAN, J., “El órgano de Santa María de la Asunción de Mañaria: notas histórico artísticas”, *B.R.S.B.A.P.*, año XLVII, cuadernos 1-2, 1991, p. 205.

¹³¹³ *Ibíd.*, p. 206.

(tiene cinco calles principales frente a las tres de los anteriores) enmarcadas por una decoración que verdaderamente recuerda a los mejores retablos de la época. Debido a la decoración vegetal que lo recubre (hojarasca, frutos, canecitos botánicos) y al hecho de que fue donado a la iglesia juntamente con el retablo se ha especulado que pudiera haber sido trazado por el mismo maestro que ideó el retablo mayor de la iglesia¹³¹⁴.

Desgraciadamente esta caja carece hasta el momento de un estudio artístico apropiado que la enmarque en las corrientes del momento a lo que contribuye que, hasta la fecha, carece de autoría conocida¹³¹⁵.



Fig. 87 Órgano barroco. Iglesia de Santiago Apóstol, Ermua.

Si bien esto es lo que queda en Vizcaya de la riqueza organística de los siglos XVII y XVIII en las villas, como bien hemos podido comprobar, no queda apenas nada. Si acaso alguna descripción de lo que pudieron haber sido esas cajas del XVIII, perdidas para siempre:

“Fray Domingo de Aguirre puesto en las obligaciones de us. con todo rendimiento le representa esa traza o demostracion de la fachada que a de tener el organo de su yglesia mayor de Santiago que esta a mi cargo [...] me parece que combiene para quando us^a gustare de mandar se le de un baño de colores como hizo en San Francisco que para eso combiene que lleve poca talla para que no se cargue de polvo y la que representa la traza ezepto la de las extremidades y figuras a de ser fingida como en San Francisco y hasta la bariedad de colores a de llevare e querido demostrar para que la concha (que es la caja) corresponda a la perla que lleva dentro...”¹³¹⁶

¹³¹⁴ BARRIO LOZA, J. A., *Palacio municipal e iglesia de Santiago: patrimonio monumental de Ermua*, Ermua, ayuntamiento, 1999, p. 58.

¹³¹⁵ SALABERRIA SALABERRIA, M., op. cit., pp. 6 y 39. También BARRIO LOZA, J. A., *Palacio municipal e iglesia de Santiago...*, op. cit., p. 60.

¹³¹⁶ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 133, 14-I-1713, p. 19v.

Es lamentable puesto que este órgano mayor de Santiago debió de ser una auténtica obra de arte tanto en el sentido escultórico y pictórico como en el musical. El órgano mayor de Santiago fue acabado en 1663 por el clérigo franciscano natural de Eibar José de Echevarría¹³¹⁷ a quién se considera como uno de los padres del órgano barroco español y que fue autor, entre otros, del órgano mayor de Palencia, obra magnífica que aún hoy se puede contemplar, en la que destacan tanto la tubería como la espléndida caja que poseía incluso autómatas que se movían al compás de la música¹³¹⁸. Aunque el instrumento bilbaíno no llegase a semejante esplendor, fue una creación de importancia que costó más de 37.000 reales (la portada de Santiago no pasó mucho más allá de los 22.000 reales de vellón). La obra de Bilbao, sin embargo, tuvo que ser uno de sus primeros trabajos y, si bien la tubería debió de ser de importancia, con dulzainas y trompetas así como con caños que sobresalían de la estructura, la caja en sí tan solo tuvo pintura y “doradura” sin que se hable jamás de tallas u otros elementos decorativos. El órgano bilbaíno, por otra parte, tiene gran importancia dentro de la historia del órgano en España por ser el primero en que Echevarría empleó

“un registro de corneta en ecos que, a diferencia de los ecos de cornet franceses, puede tocarse desde el mismo teclado principal. El invento se vería perfeccionado unos años más tarde en el órgano de la catedral de Calahorra, construido en 1672, cuando esa misma corneta en ecos incorpe un mecanismo de “voy y vengo”, capaz de producir el efecto de alejar y acercar progresivamente las voces, produciendo un efecto de crescendo y decrescendo o “suspensión”. La realización técnica de este recurso es simple, pero industriosa: los tubos correspondientes a este registro irán encerrados en una caja de madera cuya tapa puede abrirse o cerrarse a voluntad mediante un movimiento del pie o de la rodilla del organista”¹³¹⁹.

No es de extrañar que 35 años más tarde el ayuntamiento aún siguiera calificando al órgano como “una de las mayores alajas de su Señoría”¹³²⁰. Echevarría trabajó personalmente en la cañutería de la obra durante los dos años de su elaboración

¹³¹⁷ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 087, 8-X-1663, p. 186.

¹³¹⁸ A pesar de su importancia en la historia del órgano en la Península, Fray José de Echevarría no tiene aún una obra monográfica propia. Hay muchos estudios que recogen sus aportaciones a la historia del órgano española. Destacamos entre ellos: JAMBOU, L., *Evolución del órgano español: s. XVI-XVIII, vol. 1*, Oviedo, Universidad, 1988; LAMA, J. A. de la, *El órgano barroco español. Vol 2*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1995; ELIZONDO IRIARTE, E., *Organoa Gipuzkoan=El órgano en Guipúzcoa*, Donostia, Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Gipuzkoa, 2010 (capítulo dedicado al órgano barroco). MÉNDEZ HERNÁN, V., “El órgano grande de la catedral de Plasencia: nuevas aportaciones para su historia”, *Norba-arte*, nº. 24, 2004, pp. 45-46, etc.

¹³¹⁹ “Flores de música: obras y versos de varios organistas escritas por Fray Antonio Martín Coll, 1706 (en línea)”. [Citado el 12 de julio de 2011]. Disponible en <http://lindoro.es/catalogodefaut.php?disco=MPC-0121>.

¹³²⁰ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 132, 6-XI-1709, p. 200v.-201.

y fue el primer organista de la misma a petición y ruego del ayuntamiento al provincial de su orden aunque antes de acabar el año 1664 había abandonado el puesto y volado hacia otros lugares¹³²¹.

Pero la estimación del órgano realizado por Echevarría no se demuestra solo en el hecho de su creación sino que cuando fue reparado en el siglo XVIII se buscó a uno de los organeros franciscanos con los cuales había trabajado Echevarría, Domingo de Aguirre, para encargarle tal cometido¹³²². Este franciscano procedente de Valladolid, que se quejó amargamente del trato dado al órgano de Echevarría, trabajó con él en la maravillosa obra de Palencia y, a su vez, es autor de órganos tan importantes como el de la catedral de Plasencia¹³²³. Aguirre trazó una nueva caja para el órgano siguiendo la austeridad de la obra precedente aunque con más “colores” y muy poca talla, la mayoría “fingida”, tal y como se había hecho también para el convento de San Francisco de Bilbao. La forma en que el fraile se hace de valer explicando la riqueza de su “flautado mayor”, los 26 tubos que hacen de flautas, que es comparable al de Palencia o Plasencia, es encomiable. En general, Aguirre admite que el órgano de su “maestro” Echevarría carecía de varias mejoras que el podía añadir gracias al tiempo transcurrido como los dos teclados y la facilidad de limpieza y afinación de la cañutería en general.

El resto de instrumentos que podrían estudiarse, y que desgraciadamente no estudiaremos porque no ha llegado ninguno hasta nosotros, son los que estuvieron en manos de la capilla de música de Bilbao y que, en su mayor parte, eran propiedad de los propios músicos por lo cual apenas aparecen citados tampoco en los papeles municipales¹³²⁴.

Ya hemos hablado antes de la capilla bilbaína al tratar de los ministriles, de chirimías y clarines, aunque no fueron estos los únicos instrumentos que se encontraron en la capilla. El bajón (instrumento de características similares al fagot) fue un

¹³²¹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 087, 29-XII-1663, p. 241-242.

¹³²² *Ibíd.*, 133, 14-I-1710, pp. 19v.-20.

¹³²³ Tampoco existe una bibliografía propia de este organero. Nos remitimos a “Inventario de órganos de Palencia: biografía de organeros (en línea)”. [Citado el 12 de julio de 2011]. Disponible en <http://organosdepalencia.com/biografias.html> o MÉNDEZ HERNÁN, V., op. cit., pp. 45-46.

¹³²⁴ La cita más clara, por referirse a unos instrumentos comprados por el cabildo de la catedral, se realiza en 1648 y se refiere a “dos instrumentos bajones, el uno grande y el otro tenorcete, con sus tudeles y tres docenas de cañas que se hicieron traer de Madrid...” A.H.E.V. Bilbao, libros de fábrica de la catedral de Santiago, 1619-1656, p. 149. Esta cita se recoge también en RODRÍGUEZ SUSO, C., “La capilla musical de Santiago de Bilbao...”, op. cit., pp. 167- 195.

instrumento habitual y, en el siglo XVIII, se incorporaron instrumentos de orquesta como los violines.

La evolución de la capilla de Bilbao, bien estudiada en el trabajo ya citado de Carmen Rodríguez Suso, supone el contemplar la propia evolución de la sociedad bilbaína de los siglos XVII y XVIII: cómo pasando de una situación en que las disputas entre los músicos laicos y religiosos eran algo habitual se llegó a la tolerancia; cómo de la mezcla entre los músicos religiosos y seculares y su música se pasa al completo divorcio entre ambas realidades dejando el canto llano, religioso, para los primeros, una música sin evolución temporal, mientras que los laicos progresan según las modas y los tiempos dando lugar en el XIX a la desaparición de las capillas musicales. La capilla de Santiago pasó de ser el mejor exponente de la música religiosa que los próceres buscaban para dignificarse en los recintos religiosos a reflejar los vaivenes del entorno que les rodeaban: de cantera de músicos de iglesia se transformó, simplemente, en una cantera de músicos que aprovechaban la formación en las iglesias para aspirar a un puesto en el mundo exterior. No lo veremos en los siglos que estudiamos aunque la tendencia empieza a estar presente sobre todo a finales del siglo XVIII, cuando los músicos de la capilla también participan en veladas y eventos musicales ajenos a los religiosos. Los patronos laicos privados empezarán a pagar a unos músicos a quienes el ayuntamiento ya no puede atraer como antaño. De igual forma los intereses municipales respecto a la música también variarán y el esplendor de antaño tampoco será considerado como algo imprescindible: se entra en una era ilustrada, burguesa, donde las grandes celebraciones de siglos anteriores ya no están bien vistas. Mucho menos en los recintos sagrados. El mejor exponente de esta nueva mentalidad ilustrada es el mismo maestro de capilla en el hueco central del siglo XVIII, Manuel de Gamarra, que, surgiendo como niño tiple de la propia capilla, regresó a la misma como compositor después de formarse por la península, estando próximo al Conde de Peñaflores y la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País¹³²⁵.

La situación de la que se parte a comienzos del XVII es bastante distinta y similar a la que veíamos al hablar de los organistas en Vizcaya: si los beneficiados naturales de cualquier villa van a ser privilegiados frente a los foráneos por los regimientos y los músicos van a ser elegidos tanto entre los clérigos como entre los laicos, beneficiados y músicos de Santiago van a compartir las mismas características.

¹³²⁵ RODRÍGUEZ SUSO, C., “La capilla musical de Santiago de Bilbao...”, op. cit., p. 181. También ARANA MARTIJA, J. A., op. cit., p. 129,130 y 132

La aparición de la capilla musical supone el triunfo del nuevo tipo de ceremonias que se difunden a través de Europa y que se orientan hacia la suntuosidad y la complejidad, rechazando la participación popular directa. La exteriorización de la piedad se va abandonando y las manifestaciones populares de danzas y representaciones en el interior de los templos se persiguen con saña como puede constatarse en la documentación de los visitantes y de los propios ayuntamientos.

Hasta finales del siglo XVI los músicos de Santiago, eran exclusivamente religiosos pero, tras esas fechas, con el nombramiento del primer maestro de capilla, los laicos empiezan a aparecer en los registros de forma habitual¹³²⁶. Mientras que la capilla tendrá su propio maestro, los beneficiados cantarán bajo la dirección del sochantre. Con el tiempo unos y otros se mezclarán y las direcciones no quedarán claras aunque será el maestro quien sobresalga en calidad jerárquica sobre el sochantre.

La jerarquía es algo que siempre se tendrá muy presente en la formación de la capilla [fig. 88]: en el peldaño más bajo del escalafón estarían los niños tiples que entraban como aprendices, luego estarían el resto de vocalistas adultos (tenores, contraltos) y los músicos de los instrumentos y, sobre ellos, el maestro de capilla. La jerarquía propia de la capilla no hacía más que reflejar la jerarquía de sus contratantes y la de la sociedad que les rodeaba: un mundo de aprendices y maestros; un mundo de poderosos a quienes se subordinaba el resto de la sociedad.

La verdadera medida de la capilla, su verdadera importancia social, se reflejaba durante las procesiones en donde se convertía en ejemplo jerárquico para el resto de la sociedad. Los músicos, acompañando a las autoridades municipales, desfilaban en un orden preestablecido que correspondía al de sus grados profesionales:

“En las procesiones generales en que fueren músicos, hayan de guardar el buen orden de esta manera: que los tiples formen fila, detrás de estos el bajonista, y que a éste sigan los tenores y alto en fila, y que el maestro y organista vayan detrás de todos”¹³²⁷.

Apreciamos que el maestro de capilla y el organista de Santiago tenían la misma categoría jerárquica y eran los músicos más respetados. Organista y maestro se encargaban de seleccionar a los músicos que el ayuntamiento aprobaba con lo cual su elección se ajustaba a lo que el ayuntamiento esperaba. El organista de Santiago era, además, el más alta categoría entre todos los organistas de la villa (San Antón, Santos

¹³²⁶ RODRÍGUEZ SUSO, C., “La capilla musical de Santiago de Bilbao...”, op. cit., p. 172.

¹³²⁷ A.F.B. Bilbao, sección antigua, 0253/001/080, 1752. Cit. RODRÍGUEZ SUSO, C., “La capilla musical de Santiago de Bilbao...”, op. cit., p. 177.

Juanes) pues era el más estrechamente vinculado al regimiento tal y como sucedía con el maestro de capilla.



Fig. 88. Capilla musical de una catedral. GALLEGOS Y ARNOSA, J.: El coro de niños (finales del siglo XIX). Colección privada.

De esta manera podemos situar a todos los intérpretes musicales en el escenario celebrativo de la fiesta barroca, tanto en los espacios laicos como en los religiosos. Todos ellos están unidos por el hecho común de ser empleados municipales o, al menos, de estar bajo sus directrices y/o recibir parte de su paga de las arcas municipales. Estos hechos suponen que todos los músicos responden al deseo de agradar a sus patronos y buscan atraer y respetar la sociedad de la cual los munícipes son fiel reflejo. Sus obras e interpretaciones expresan las aspiraciones de esa sociedad y, a la vez, generan la realidad social en la que se encuentran. Ya sea en las calles, acompañando a las autoridades en las procesiones y desfiles con una música brillante, con pífanos, clarines y tambores o, simplemente, al son del txistu y tamboril que también puede llegar a revestir la misma solemnidad y el aire marcial que los instrumentos antes citados; ya sea en los bailes, mojigangas y demás actos de carácter popular gracias otra vez al son del txistu pagado por los munícipes e incluso de los músicos particulares permitidos por el ayuntamiento; ya sea en los espacios religiosos con los organistas, cuya calidad en principio se media por la capacidad para no destrozarse el instrumento hasta que, finalmente, acabó por exigírsele que interpretara música con calidad; con los músicos de una capilla que era expresión del poder de la institución municipal que la supervisaba y sostenía.

Los actores están presentes pero la música, como ya hemos repetido y lamentado en varias ocasiones, se nos escapa. ¡Cómo sería el desfile de 1705 de las autoridades bilbaínas entre salvas de mosquetes, acompañados del pífano y los tambores (pues en

Bilbao existía un tambor mayor y uno menor), entre los gritos jubilosos de la gente! Y en la catedral de Santiago, entre el recogimiento de los fieles, escuchando los nuevos villancicos, acompañados por los cantos de los beneficiados en la misa y el órgano sobre el coro, mientras fuera se oía el estrépito de los cañones que llegaba desde Ondárroa hasta los barcos sitiados en Zorroza, Olaveaga y las estribaciones de San Antón. ¡Cómo sería...!

Nos quedamos sordos y resultamos empequeñecidos en nuestro intento de recomponer algo tan complejo quedándonos solo una visión que, en este caso, nos resulta pobre y huérfana. Como en la escena de la película de Milos Forman “Amadeus” (1984) donde el genial Mozart se veía obligado a dejar sin música la escena del baile nupcial de su ópera “Las bodas de Fígaro” debido a una prohibición imperial. La prohibición se debía a la costumbre, según el gusto de la época, de incluir danzas en las operas que duraban en exceso e interrumpían la trama sin venir a cuento. Cuando, en la película, el compositor se encontraba ensayando su obra recibía la visita del emperador José II de Austria que asistía asombrado a la representación del baile sin música. “¿Qué es esto?”, preguntaba el monarca a uno de sus acompañantes. “Lo que vos habéis ordenado, magestad”, le respondían. “Pero esto es ridículo”, respondía más o menos el personaje del emperador. Si hacemos el esfuerzo de recrear la escena nos daremos cuenta de hasta que punto el personaje tenía razón: una visión de un baile sin la música que lo inspiraba, simulando una obra de títeres de la cual se desconoce la trama, no tenía razón de ser. En el film, el emperador levantaba su prohibición y dejaba que la danza se ejecutase con música pero, lo que para el emperador era sencillo, para nosotros es imposible: nosotros solo podemos ver moverse a los actores sin escucharlos jamás.

5.4 El escenario y los actores

En la síntesis que conforma la fiesta barroca el concepto de escenario es algo fundamental, básico. Es una de las bases de nuestro trabajo que no hemos dejado de repetir a lo largo de cada capítulo. Mas, aunque constantemente lo hayamos puesto en relación con la materialidad de la fiesta (trazado urbano, edificios, la procesión, el arte efímero, el arte suntuario, los vestidos, la comida, etc.) hay un objeto material con el cual no hemos establecido una gran relación a no ser como soporte de la propia materialidad: nos referimos al ser humano. Si bien tratar a los hombres como simples objetos materiales dentro del escenario festivo no implica ninguna “boutade”, esta

situación implica reducirlos al papel de meras “perchas” que sostienen platos, visten ropas o ponen un pie delante de otro según un ritual hipertrofiado. En realidad olvidamos que los seres humanos son los responsables de la fiesta, son sus creadores y sus espectadores y, como tales, ellos mismos se sitúan en el escenario según sus conveniencias o necesidades; según su conciencia o su hábito social; según sus gustos o, incluso a veces, sus deseos; según, en fin, la forma en que conciben su papel en el mundo y su manera de representarlo.

En este sentido, como lo queremos dejar bien patente, el hombre puede llegar a ser autor y espectador de su propia obra, público y actor de la misma, una obra en la que se expresa tal como es y tal como querría ser. La fiesta, de esta manera, pasa a ser más que un escenario en el que se representa la comedia y/o tragedia de la vida, es la propia vida, y su fracaso o su éxito desentraña hasta que punto la sociedad que la crea está implicada en la representación.

Aún teniendo la sociedad de la que emerge como punto focal, origen y final, la fiesta no es solo una representación que encierra el mundo en su más amplio sentido: también es un mundo que encierra muchos otros. Hemos intentado desentrañar parte de esos “mundos dentro del mundo” a través del estudio de los diversos elementos sensoriales que definen la fiesta. Por supuesto hay varios que han quedado fuera de nuestro estudio (toros, gigantes y cabezudos, el componente literario en letrillas, papeles sueltos, alegorías, etc.) pero el recurso a todo aquello que pudiera suponer un incremento sensorial de la fiesta es tan abrumador en esta época que, de no llevar a cabo el acotamiento a lo que más o menos suponen recursos artísticos, en un sentido amplio de la expresión, hubiera dado para más de una tesis... y, seguramente, para más de dos. Al hacerlo de esta manera hemos evitado el tener que tratar, como ya hemos dicho, el componente literario-teatral de la fiesta del cual hay tantos estudios que su cita rebasa nuestros propósitos¹³²⁸. Pero no podemos soslayar la participación del teatro en la fiesta

¹³²⁸ Empezando por los de Orozco Díaz, varias veces citado, y continuando con los de Díez Borque (por poner algún trabajo que no haya sido citado hasta ahora, “Teatro y fiesta en el Barroco Español: el auto sacramental y el público. Funciones del texto cantado”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º. 396, 1983, pp. 606-642) o los estudios que se publican sobre teatro en las Jornadas de teatro clásico de Almagro, editados por la Universidad de Castilla La Mancha, y que ya han superado su edición número 30. Hay muchos más artículos y libros por lo cual solo ponemos algunos títulos más: *TEATRO del Siglo de Oro: homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, Reichenberger, 1990; ALCALÁ ZAMORA Y QUEIPO DEL LLANO, J.; BERENGUER CEBRIÁ, E. [coord.], *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, Centro de Estudios Políticos e Institucionales, 2001, 2 vol.; *Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º. 16, especial. Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2002; FLECNIAKOSKA, J. L.: *La formation de l'auto religieux en Espagne avant Calderón (1550-1630)*, Paris-Montpellier, Dehan, 1961; SHERGOLG, N. D.;

barroca puesto que su base (literaria, escénica, musical...) es la misma base multidisciplinar de la fiesta, mostrándose de esta manera como un pequeño escenario del mundo dentro del escenario más amplio que era la propia fiesta, revelando de forma fehaciente y clara la jerarquía de los individuos que de nuevo los dividía en autores, actores y espectadores. De esta forma aprovecharemos para analizar el componente humano (creador y espectador de la fiesta tal y como era creador y espectador de la representación teatral) y la escena teatral como espejo menor de la festiva.

5.4.1 Promotores, protagonistas y público.

El teatro nos permite estudiar la fiesta desde muchas perspectivas siendo la que más nos interesa en este momento su reflejo del poder que se representaba a si mismo en el marco abierto y urbano de la fiesta y que se miraba en el espejo más reducido y cerrado del teatro, marco menor de la escena mayor que era la fiesta.

Aprovechando pues el marco que nos ofrece la escena teatral, estudiaremos, siempre en relación a ambas escenas (teatral y festiva), el componente humano que se daba cita en ambas.

En primer lugar, habida cuenta de las citas que hemos encontrado, debemos afirmar que el teatro era un tipo de espectáculo que no interesaba demasiado a las autoridades vizcaínas: lo financiaban por prestigio y cuando estas obras se desprestigiaron abandonaron la financiación. Por otra parte, es poco probable que los particulares (excepción hecha de las órdenes religiosas masculinas, casi siempre los jesuitas) pudiesen hacerse cargo de unas representaciones que requerían el contrato de una compañía o, al menos, de actores.

Si quitamos la villa de Bilbao, y sumamos las de Durango y Valmaseda, en el resto de las poblaciones estudiadas las funciones teatrales son bastante escasas llegando en alguna a ser inexistentes. El interés de los dirigentes locales pocas veces se orientó hacia el discurso oral y visual del teatro. Como ya hemos dicho había otro tipo de espectáculos que eran más del agrado local: danzas (donde se podía llegar a exhibir la

VAREY, J. E., "Documentos sobre los autos sacramentales en Madrid, hasta 1636", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, nº. 24, 1955; de los autores anteriores: *Los autos sacramentales en la época de Calderón, 1637-1681*, Madrid, Edhigar, 1961; VAREY, J. E., "La mise en scène de l'auto sacramental à Madrid en XVI et XVIIe siècles", en JACQUOT, J. [ed.], *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris, CNRS, 1964, pp. 215-225.

jerarquía en aquellas que se hacían ante todo el vecindario), música, procesiones, toros...alardes.

Dejando a un lado las inclinaciones naturales de los vizcaínos, estas preferencias respecto al teatro son lógicas ya que el Señorío permanecía fuera de todas las rutas tradicionales de los comediantes. Había una zona principal por la que las diversas compañías circulaban por el cuadrante noreste, el valle del Ebro, dentro de la cual confluían dos rutas: la aragonesa y la castellana. La primera tenía como punto de partida o como referencia (llegando de Valencia o Barcelona) Zaragoza y llegaba a Vitoria y Pamplona. La segunda tenía dos variantes, la oriental o Soriana (que iba de Madrid a Soria) y la occidental o Burgalesa (que partía de Madrid y llegaba a Burgos e incluso a Pamplona, pasando por La Rioja). Aquellas compañías que recorrían el valle del Ebro en sentido este-oeste (Zaragoza-Logroño), a veces acababan en la ruta burgalesa, pasando por varias localidades norteñas como Pamplona, Vitoria o Bilbao¹³²⁹. A lo largo del siglo XVII, serán esas compañías provinientes de Zaragoza las que lleguen, de forma excepcional, hasta la villa del Ibaizabal pero siempre existirán problemas para su contratación debido a la lejanía de Bilbao de las poblaciones que formaban este eje. He encontrado citadas en Bilbao a varias de estas compañías: Francisco Solano, presente en Bilbao en 1643; Juan Bautista Mallota, en Bilbao en 1633; Juana de los Reyes en 1654 o Jerónimo Vallejo, que desde Logroño pasó a Vitoria y Bilbao, actuando en la fiesta del Corpus de 1664¹³³⁰. Debido a los constantes problemas para las contrataciones, para mediados de siglo los bilbaínos empiezan a recurrir también a la ruta burgalesa (piden compañías a Valladolid¹³³¹ o Burgos¹³³²) aunque ello no resolverá sus dificultades a las

¹³²⁹ Muy poco se ha estudiado sobre las redes de los comediantes en el cuadrante nor-noreste peninsular: PASCUAL BONIS, M^a. T., *Teatro, fiesta y sociedad en Pamplona de 1600 a 1746: estudio y documentos. Tesis doctoral* (director: doctor José M^a Diez Borque), Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española: Literatura Española, 1994; MIGUEL GALLO, I. J de, *El teatro en Burgos: (1550-1752): el patio de comedias, las compañías y la actividad escénica: estudio y documentación*, Burgos, Ayuntamiento, 1994; DOMÍNGUEZ MATITO, F., *El teatro en La Rioja: 1508-1808: los patios de comedias de Logroño y Calahorra: estudios y documentos*, Logroño, Universidad, 1998. De todos los autores teatrales citados en Bilbao tan solo he visto a tres recogidos en estos estudios: Francisco Solano (presente en Bilbao en 1643. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 067, 29-V-1643); Juan Bautista Mallola (en Bilbao en 1633. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 057, 13-IV-1633) y Juana de los Reyes (Bilbao. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 078, 3-III-1654) relacionados con las redes del eje del Ebro, aquellas que recababan en La Rioja y Zaragoza. DOMÍNGUEZ MATITO, F.: “Para la geografía teatral del Siglo de Oro en el norte de la Península: (algunos ámbitos y espacios escénicos)”, en *El CORRAL de comedias: espacio escénico, espacio dramático: actas de las XXVII Jornadas de teatro clásico de Almagro: 6, 7 y 8 de julio de 2004*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 87-120.

¹³³⁰ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 067, 29-V-1643; A.F.B. Bilbao, libros de actas, 057, 13-IV-1633; A.F.B. Bilbao, libros de actas, 078, 3-III-1654; DOMÍNGUEZ MATITO, F.: “Para la geografía teatral...”, op. cit., pp. 92 (nota 9), 94 y ss.

¹³³¹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 081, 8-III-1657.

que se sumará la cada vez peor predisposición de regidores y alcaldes hacia el teatro religioso-festivo.

Viendo que en Bilbao se producían numerosas dificultades para contratar compañías no es de extrañar entonces que el resto de las villas se alejasen de semejante problema (costoso además) decantándose por otros elementos festivos. Como ejemplo tenemos la carta que el alcalde de Elorrio dirigió al obispo Diego de Rojas con motivo del jubileo que decretó el Papa en 1751 y que prohibía durante seis meses, en territorio español, la celebración de fiestas de toros, comedias y danzas nocturnas. El alcalde escribe para pedir que puedan celebrarse toros en Elorrio durante el Corpus y asegura:

“...desea desterrar todo impedimento para el logro de tan santo fin, y asegurarle no comprender a mi jurisdicción la parte de comedias y danzas nocturnas por no haver uso de las primeras y hallarse establecido con las segundas que cesen al toque de las Avemarías”¹³³³.

No es cierta, sin embargo, esta afirmación o al menos no lo es en el siglo XVII: en 1607 se pagó al Licenciado Astola por los estudiantes que hicieron dos comedias, una por el día del Sacramento y otra por San Juan¹³³⁴ y, al menos en torno a 1650, debía de haber de vez en cuando representaciones en la villa puesto que en 1657 el vicario de la iglesia de la Purísima Concepción, en nombre del visitador del obispado, habla de cómo en el Corpus y el día siguiente, se dan danzas y comedias en el cementerio de la iglesia, en un rincón de la plaza, y que, en nombre de la decencia, es más conveniente que los regocijos se hagan en el interior del recinto religioso¹³³⁵. Es posible que para el siglo XVIII, cuando el alcalde hiciese su declaración escrita, la costumbre de las representaciones teatrales se hubiese perdido hacía varias décadas pero, al menos hasta 1660, parece que hubo una tradición bastante fuerte en Elorrio sustentada primero en las representaciones de estudiantes de la villa y luego en compañías como la de Juan de Otalora que actuó en la población en 1646 por el Corpus y San Juan, ambas fiestas de junio¹³³⁶. El origen de este teatro arrancarí, sin duda, en el siglo XVI ya que la temprana fecha de 1607 nos habla de una tradición que surge al menos de la época renacentista siempre con carácter religioso (en 1624 se paga por un hábito de niño Jesús

¹³³² A.F.B. Bilbao, libros de actas, 104, 30-IV-1680, p. 57v.

¹³³³ A.F.B. Elorrio, manuales de autos del ayuntamiento, C.6 L.77, 26-V-1751, p. 48.

¹³³⁴ A.F.B. Elorrio, libro de cuentas, C. 159 L.1988, 1607. Hubo más representaciones en esas primeras décadas del siglo XVII: 1614, 1615, 1616, 1619, 1624, 1626, 1630, 1632, 1634, 1636, 1646.

¹³³⁵ A.H.E.V. Elorrio, libros de fábrica de la iglesia de la Purísima Concepción, A-184/185, 11-V-1657, p. 142.

¹³³⁶ A.F.B. Elorrio, libro de cuentas, C. 159 L. 1988, 1646.

para la comedia)¹³³⁷, y que se nutre de la prosperidad de una villa que ve llegar hasta su suelo tanto a los linajes banderizos que llegaban del campo dispuestos a dominar el comercio que atravesaba la población, como el primer dinero de los indianos que regresan a inventir a su “patria chica”. Es posible que, cuando dejase de fluir el dinero tan generosamente, la tradición se resintiese a lo que se sumo la gran tradición de toros en la localidad y otros factores que aún nos son desconocidos.

Aunque no abjurasen del teatro de forma tan evidente como Elorrio, vemos que la escasez de representaciones (tanto en el siglo XVIII como en el XVII) es también la tendencia de la mayor parte de las villas costeras estudiadas como Bermeo (donde hay constancia de alguna representación en el siglo XVII)¹³³⁸, Ondárroa e incluso Portugalete. También hay otras villas que, sin embargo, se alejan claramente de esta ausencia: Bilbao, Lequeitio, Valmaseda y Durango. Dejando en último lugar el estudio de Bilbao, nos centraremos ahora en las otras villas empezando por Portugalete.

Portugalete, como ya se ha dicho en repetidas ocasiones, sufrió una profunda crisis en el siglo XVII agravada por la pérdida del derecho a revisar las cargas de los barcos que entraban en la ría del Ibaizabal. No será hasta el siglo XVIII que comience lentamente su recuperación económica. Es por ello bastante sorprendente que, sin una tradición teatral previa, y en un momento de incertidumbre económica, empiecen a citarse representaciones teatrales en las últimas décadas del siglo XVII.

Algunas de estas representaciones se recogen en los libros de cuentas municipales¹³³⁹ pero, la mayor parte (cinco en total) están recogidas en los libros de fábrica de la iglesia de Santa María. La razón de esta aparición en los libros de la iglesia es que las representaciones, como era costumbre en la época, se hacían en el día de la Asunción de la Virgen, el 15 de Agosto, una de las fiestas más importantes de la villa. Las citas se suceden en los años 1676, 1677, 1680, 1682 y 1689 para luego desaparecer¹³⁴⁰.

¹³³⁷ A.F.B. Elorrio, libro de cuentas, C. 159 L. 1988, 1624.

¹³³⁸ Se cita un tablado para comedias en 1664, y se habla de “comedias” en 1667. A.H.M.B. Libro de fábrica de las iglesias parroquiales unidas, n.º. 913, 1664, 1667.

¹³³⁹ Una en 1684 “Yten da por descargo y se le pasan en quenta ciento y veinte seis reales que pago por librança que mostro a los comediantes que vinieron el octavario del corpus el año pasado de mil y seiscientos y cinquenta y siete a representar por orden de la villa”. A.H.M.P. Libros de cuentas, c. 73 n. 3, 1684, p. 200. Otra en 1707: “Yten zinquenta y dos reales que se gastaron en su refresco que se dio a las personas que representaron la comedia el día de Nra. Sra. De la Asumpzion”. A.H.M.P. Libros de cuentas, c. 73 n. 4, p. 132v.

¹³⁴⁰ A.H.E.V. Portugalete, libros de fábrica de la iglesia de Santa María de la iglesia de Santa María, A-617, 1677, 1678, 1681, 1683, 1690.

Lo verdaderamente extraño en estas representaciones es que parecen haber sido, en su mayoría, realizadas por los vecinos del municipio (solo se recoge un pago a una compañía): lo único que se da a los comediantes es un refresco por su labor, refresco que, por cierto, cada vez es más pequeño a medida que avanzan los años lo que habla del menor número de gente que iba participando en la comedia.

El por qué en esos años la gente de Portugalete se decidió a participar en este tipo de eventos nos es totalmente desconocido ya que, desde 1707, desaparece toda referencia al teatro en la villa. ¿Quizás un aporte de gente venida a la villa proveniente de alguna de las villas con tradición de representaciones populares como Durango o Valmaseda? Es posible esta última opción ya que en aquella época, para muchas cuestiones, se consideraba a Portugalete villa de Las Encartaciones como Valmaseda.

El hecho de que en el tiempo de una generación, 30 años, desaparezca toda referencia a las mismas podría confirmarlo pero nos faltan datos para poder afirmarlo con total seguridad. Es un misterio que otras investigaciones tendrán que descubrir por completo.

Más claros, sin embargo, resultan los casos de las ya citadas Valmaseda y Durango.

Tanto Valmaseda como Durango revisten características especiales que las diferencian de sus compañeras: son villas interiores, nudos de caminos que prosperaron en siglos precedentes y fueron receptoras de las novedades que llegaban de las tierras más allá del Señorío. Las villas costeras como Bermeo u Ondárroa nunca tuvieron ese aporte de “ideas” que llegaban a través de las rutas comerciales, porque eran villas de pescadores ante todo y también porque su momento de esplendor había ocurrido siglos atrás. Tan solo Lequeitio puede presumir de mantener una cierta actividad comercial de importancia lo cual hace que se acerque mejor a las nuevas ideas: sus linajes se mantuvieron más receptivos, lo cual se aprecia también en el terreno artístico¹³⁴¹ y, por ende, en la cuestión teatral. Aunque, el factor determinante que la empujará a realizar representaciones teatrales sea la fundación del Colegio Jesuita de San José en 1688. Sin embargo nada surge de la nada y Lequeitio gozará de varias representaciones anteriores,

¹³⁴¹ Tenemos el ejemplo estudiado por Jaione Vellilla sobre los propietarios de la torre-palacio Uriarte (cuyos miembros contrataron a arquitectos destacados para la reforma de su hogar), contando entre sus filas con precursores reconocidos de la R.S.B.A.P. VELILLA IRIONDO, J., “Un ejemplo de promotores de arte: los propietarios de la torre-palacio de Uriarte, en Lequeitio”, en *PATRONOS, promotores, mecenas y clientes: Actas del VII CEHA, Murcia, 1988*, Murcia, Universidad, 1992, pp. 249-264.

siendo pagado el refresco de los comediantes por el mayordomo de La Asunción puesto que la representación se daba siempre en la festividad de la patrona de la villa¹³⁴². Eran representaciones realizadas por vecinos y clérigos a mayor gloria de la Virgen que no sobrevivieron a las prohibiciones obispales, desapareciendo unos veinte años antes de la llegada de los jesuitas a la villa.

La importancia básica del teatro en la pedagogía jesuítica y su trascendencia en el teatro barroco contemporáneo han sido estudiadas en varios trabajos¹³⁴³ y tiene también un reflejo claro en el territorio vizcaíno ya que de cuatro villas que dispusieron de representaciones teatrales con cierta regularidad, dos de ellas tenían colegios de jesuitas: Lequeitio y Bilbao.

El caso de Lequeitio es muy representativo para calibrar la opinión de los poderes locales vizcaínos respecto al acto teatral demostrando que los representantes municipales solo veían el teatro como medio de manifestación de su poder, mostrando así su categoría, lustre y posición social. Tanto es así que en Lequeitio no hubo ninguna representación teatral pagada en exclusiva por el municipio hasta que los jesuitas se asentaron en la villa.

La implantación del colegio ignaciano se debió a un legado de un donante local donde se otorgaba a la congregación un palacio y un solar para levantar su iglesia¹³⁴⁴. Tras la llegada de los hermanos en 1688, con el desarrollo de su labor docente en la villa, las autoridades no llegaron a tardar ni diez años en valorar el prestigio que también para ellos representaba patrocinar obras teatrales: en 1697 se recoge por primera vez el pago de tablados que se hizo para la “comedia”¹³⁴⁵. Debemos tener en cuenta que los jesuitas cuidaron mucho este tipo de representaciones estudiantiles dotándolas de magníficas escenas (Cosme Lotti, quien trabajó con Calderón de la Barca, fue decorador en el Colegio Imperial de Madrid)¹³⁴⁶, cantos, danzas o coros que las hacían muy superiores a las obras representadas por las compañías transhumantes.

¹³⁴² A.H.E.V. Lequeitio, libros de fábrica de La Asunción, A-276/277, 1631, p. 19; 1642, p. 102; 1657; 1662, p. 173. En esta última referencia el obispo Pedro de Lepe, de visita en la villa, prohíbe que los clérigos del lugar participen en las representaciones.

¹³⁴³ Destacamos sobre todo los trabajos de ELIZALDE, I., “El teatro escolar jesuítico en el siglo XVII”, *TEATRO del Siglo de Oro...*, op. cit., pp. 103-139; GARCÍA SORIANO, J.: *El teatro universitario y humanístico en España*, Toledo, 1945; GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, C., *El teatro jesuítico en la Edad de Oro*, Oviedo, Universidad, 1992; GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, C., *El teatro escolar de los jesuitas (1555-1640): su influencia en el teatro del Siglo de Oro*, Oviedo, Universidad, 1997.

¹³⁴⁴ VELILLA IRIONDO, J: “El colegio y la iglesia de los jesuitas en Lequeitio: de Lucas de Longa al influjo de Loyola”, *Ondare*, n.º. 19, 2000, pp. 339-348.

¹³⁴⁵ A.H.M.L. Libros de cuentas, n.º. 59, 1697, p. 17.

¹³⁴⁶ GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, C.: *El teatro escolar de los jesuitas...*, op. cit., p. 269.

Aunque no los encontremos todos los años, los pagos por los tablados de la “comedia” se repetirán en 1699, 1706, 1708, 1745¹³⁴⁷. En 1765, un año antes de la expulsión de los jesuitas de la corona española, encontramos la última cita sobre las comedias de Lequeitio: unos “farsantes” piden permiso al ayuntamiento pues

“...querian representar en esta [...], y que se les diese libre para el efecto el salón de esta casa conseqil [y] fueron del parecer de todos que se les permitiese[...].”¹³⁴⁸.

En cuanto los jesuitas se marcharon de la villa y los poderes locales ya no tuvieron que competir con ellos en el interés por el teatro, la afición de los munícipes simplemente desapareció ya que las representaciones esporádicas nos informan de que el teatro fue siempre un útil de empleo institucional, primero de la iglesia, luego del ayuntamiento y el colegio jesuita, y no llegó a calar verdaderamente entre los lequeitiarras. No es extraño, por tanto, que desaparecidos los verdaderos impulsores del teatro en la villa, el interés por el mismo se diluyó por completo a nivel institucional.

El caso de las villas interiores, Durango y Valmaseda, nada tiene que ver con el lequeitiarra, pues ambos son más constantes en el tiempo y no son respuestas a un estímulo externo sino a una evolución interna.

Durango y Valmaseda, villas trajineras por excelencia, habían sido lugares de tránsito desde la Edad Media y no debe extrañarnos que el teatro llegase a ellas junto a otros aportes. Sin embargo, con su época de esplendor ya lejana en el tiempo y las compañías de comedias fuera de su alcance por lejanía y coste, las representaciones se convirtieron en un asunto popular en tanto que eran demandadas por el pueblo, costeadas por sus representantes e interpretadas por los vecinos.

Debemos tener en cuenta que el teatro medieval sacro celebrado en las iglesias era representado en la mayor parte de las poblaciones por los propios habitantes locales (por poner un ejemplo medieval que ha llegado a nuestros días, tomemos el Misterio de Eche). Al obligar a salir estas representaciones del ámbito religioso se dió pie a la profesionalización de las mismas pero en muchos lugares, que van a quedar fuera de los circuitos teatrales habituales, se siguió con una tradición que formaba parte del acervo cultural más arraigado dejando las representaciones en manos de los vecinos. Así debió de suceder en Valmaseda y Durango, donde las representaciones religiosas prestigiaban

¹³⁴⁷ A.H.M.L. Libros de cuentas, nº. 59, 1699, p. 27; 1706, p. 70; 1708, p. 84; nº. 60, 1744, p. 158v.

¹³⁴⁸ A.H.M.L. Libros de actas, nº. 50, 31-VIII-1765, p. 71.

tanto a los próceres que las permitían como al mismo pueblo que las albergaban y que formaba parte del elenco de actores. De cara a aquellos que pasaban por las villas semejabán una imagen de la cultura, religiosidad y prestigio de las mismas.

De este modo quedarán registrado en los libros de cuentas municipales el dinero que se pagaba a aquellos que escribían las “comedias” (en el caso de Valmaseda, el maestro de escuela; en el caso de Durango, uno de los monjes del convento de San Agustín y después los licenciados de la iglesia de Santa María); a los que instruían (“industrial”) a los comediantes de la representación, que en ambos casos serán los mismos que transcribirán las comedias; pagos por algún objeto especial para la representación como la caperuza de dos colores del “bobo” de Valmaseda¹³⁴⁹ o la recompensa otorgada a estos actores aficionados en forma de “refrescos, meriendas, limonadas y dulces”¹³⁵⁰ y “por mandado de los señores del Ayuntamiento”¹³⁵¹.

Estos “señores del Ayuntamiento” eran, en realidad, los miembros de las oligarquías locales que, como ya se ha dicho, en un movimiento que tiene su base y difusión en las disposiciones tomadas por la Corona tras el fin de las guerras banderizas, fueron tomando fuerza en las instituciones municipales de las villas, instituciones que hasta ese momento les habían permanecido vedadas por la burguesía local. Con su llegada al poder municipal, amparados por la monarquía, su gusto cultural será el gusto privilegiado en los espectáculos que emanen desde los ayuntamientos. Por supuesto, estas oligarquías no eran insensibles al sentir de sus convecinos, ya lo hemos expresado antes: sabedores del agrado que producían las representaciones teatrales y de cómo eso prestigiaba al pueblo en el que vivían, los próceres valmasedanos y duranguenses no tuvieron demasiado problema en sufragar ese gasto. Sin duda su tradición les llevaba a ello de igual forma que la falta de la misma en las villas costeras les empujaba a todo lo contrario. La llegada del siglo XVIII, por otra parte, con sus duros ataques al teatro barroco, religioso y popular, arrasará con esta tradición de siglos. En el siglo precedente, sin embargo, los libros de cuentas municipales de estas dos villas estarán llenos de citas al respecto.

Las primeras citas de Valmaseda las encontramos a finales del siglo XVI confirmando de esta manera que estamos ante una tradición que se remontaba, como poco al Renacimiento y que, viendo la temática y el desarrollo de las funciones, sin

¹³⁴⁹ A.H.M.V. Libros de cuentas, nº. 19, 1618, p. 170v.

¹³⁵⁰ *Ibid.*, nº. 28, 1694, p. 166v.

¹³⁵¹ *Ibid.*, 1698, p. 204.

duda venía de la época medieval. Con frecuencia, las únicas citas que encontraremos será el pago de los tablados para la “comedia” como ocurre en 1598, en la víspera de San Juan¹³⁵². Ese fue el año de la gran peste que asoló las tierras del Señorío por lo que no debe de extrañar que hasta 1607 no encontremos la siguiente cita, cuando se recuerda que “Matheo de Orran ha estar ocupado en lo tocante a la comedia”¹³⁵³. La fecha elegida sigue siendo la fiesta de San Juan Bautista que era el titular de la segunda parroquia de la villa.

Las principales fiestas de Valmaseda serán a lo largo de estos siglos el Corpus, San Juan y San Pedro, casi coincidentes en fechas, y San Pablo¹³⁵⁴, y siempre se procurará que, para San Juan “se prevenga una comedia y representantes que para el día de S. Juan Baptista se ensayen y ynstruyan”. El encargado de escoger la obra, de hacer los arreglos de los textos e “instruir” a los actores para la representación será, como avanzamos, el maestro de escuela, en estas primeras dos primeras décadas del siglo XVII, Francisco de Fonqueva¹³⁵⁵. Las citas sobre las comedias de San Juan, incluyendo los refrescos dados a los actores¹³⁵⁶, se repiten desde 1610 hasta 1638 casi sin faltar ningún año. En 1618 un nuevo maestro de escuela, Pedro de Nobal, es el responsable del “traslado de la comedia”¹³⁵⁷; en 1635 será el maestro Domingo de Gordon¹³⁵⁸.

El hecho de que la “comedia” fuese un acto social de gran trascendencia en el municipio lo ejemplifica la queja de que se hacían eco los regidores en 1633 pues

“...estando prevenida la comedia cayeron malos la bispera de S. Juan algunos personajes por lo qual dicho día de S. Juan se corrieron toros y hubo mascara y para esta de S. Pedro estaba prevenido dicha comedia y toros y por no aver los enfermos sanado no se puede hazer al presente y también porque la villa no tiene por agora con que=acordaron se dilate la dicha fiesta del Sr. S. Pedro para el día del Sr. Santiago”¹³⁵⁹.

Recordemos que los actores de la comedia eran los propios vecinos, personas “confidentes”¹³⁶⁰, es decir, de la confianza de regidores y alcalde. Así pues vemos como en la elección de actores entre los vecinos el criterio más elevado es que se cuente con gente de confianza, posiblemente elementos menores de la jerarquía local, gente que

¹³⁵² A.H.M.V. Libros de cuentas, n.º. 14, 1598, p. 217v.

¹³⁵³ A.H.M.V. Libros de actas, n.º. 16, 7-VI-1607, p. 173.

¹³⁵⁴ *Ibíd.*, 10-V-1618.

¹³⁵⁵ A.H.M.V. Libros de cuentas, n.º. 19, 1610; 1611, p. 108

¹³⁵⁶ *Ibíd.*, 1617, p. 161.

¹³⁵⁷ A.H.M.V. Libros de cuentas, n.º. 19, 1618, p. 170v.

¹³⁵⁸ *Ibíd.*, n.º. 24, 1635, p. 40v.

¹³⁵⁹ A.H.M.V. Libros de actas, n.º. 26, 28-VI-1633, p. 76v.

¹³⁶⁰ *Ibíd.*, 7-V-1646, p. 30v.

apoye esa misma jerarquía. Llegados a este punto es evidente que estudiar en estas villas a los actores como un ente separado de los promotores e incluso del público sería absurdo ya que, al no ser actores profesionales, gozan de las mismas características de sus convecinos siendo unas veces actores y otras espectadores. Por otra parte tampoco estudiaremos a los actores que vayan a Bilbao de forma regular a representar las comedias sacras y los autos sacramentales ya que, verdaderamente, no disponemos de ningún dato sobre ellos más que el nombre del director de la compañía: socialmente no hay más pues no nos consta que dieran demasiados quebraderos de cabeza a las autoridades bilbaínas respecto a su comportamiento.

Alrededor de 1640 las citas de Valmaseda, sin que sepamos la razón con claridad, empiezan a fallar: de 1638 saltamos a 1643; de 1646 a 1651 vuelven a ser continuadas para ir a partir de entonces de forma alterna a 1655, 1657, 1659, 1662. Desde ese año toda referencia desaparece en los libros de cuentas aunque se encuentran recogidas las apariciones en el pueblo de arlequines y titiriteros en 1677, 1678, 1688 y 1700.

Este hecho puede deberse a la creación de una cofradía propia de la iglesia de San Juan, la Cofradía de la degollación de San Juan, que aparece como responsable de los toros, fuegos y comedias de la fiesta homónima del año 1690¹³⁶¹. Habiéndose responsabilizado de la comedia una organización en principio privada, el ayuntamiento quedaría libre para dedicarse a celebrar otro tipo de eventos teatrales siempre que lo desease y tuviese dinero para ello. La creación de esta cofradía para tomar a su cargo la fiesta de San Juan (ahora San Juan Degollado), con el costo de la comedia anual, sigue hablando de la tremenda importancia que esa comedia tenía en la villa pues de esta manera se garantiza su continuidad y, de paso, el ayuntamiento se desembaraza de un gran gasto sin perder por ello notoriedad, ya que continúa asistiendo notoriamente a las representaciones¹³⁶².

En 1691 reaparecen los comediantes en los pagos registrados en 1693, 1694, 1706 y 1707: de todas ellos solo uno será en San Juan (quizás por algún apuro económico de la cofradía) continuando con el baile de festividades inaugurado en 1662,

¹³⁶¹ A.H.M.V. Libros de actas, n.º. 27, 20-VIII-1690, p. 308v.

¹³⁶² *Ibíd.*

cuando la comedia se realiza en la fiesta de la Concepción de la Virgen¹³⁶³, apareciendo también San Severino¹³⁶⁴, la Natividad de María¹³⁶⁵ y Nuestra Señora del Rosario¹³⁶⁶.

Si algo debe quedarnos claro tras lo expuesto es que Valmaseda, alejada de forma radical de las rutas de los comediantes en el tercio norte penindular, tuvo que conformarse con sus propios recursos, humanos y económicos, para poder dar salida a una tradición que la empujaba a realizar una “comedia” anual, sin duda de tema religioso, patrocinada por el poder local siempre, primero y directamente desde el ayuntamiento para pasar después a regirla a través de la Cofradía de la Degollación de San Juan. Aunque los actores fueran gente del pueblo, sin duda serían gentes de cierta importancia o calidad ya que debían tener suficiente memoria para retener los textos teatrales, quien sabe si incluso poder leerlos. Para garantizar la calidad del espectáculo se recurría a gente de “confianza”, sin duda gente responsable para reproducir los textos de forma correcta y expresiva, gente que respondiese a las necesidades de decoro y respeto que las autoridades exigían y que transmitiesen los valores que el poder exigía. Por ello se recurría de forma continua al maestro local, persona letrada que podía elegir la obra de forma adecuada a los gustos de las autoridades y que conocía a las personas de la villa que podían responder a esos gustos en cuanto a actores. Y, como vemos, los espectadores solo contarían como meros receptores sin decisión alguna.

Con ser parecido a Valmaseda en varios conceptos, el caso de Durango se perfila algo distinto al de la villa del Cadagua.

En Durango hay varias representaciones festivas a lo largo de estos siglos, no circunscritas a una única fecha: en 1634 y 1661 se llevaron a cabo la mañana de Navidad¹³⁶⁷; el 24-IV-1643 el ayuntamiento aprobó una ayuda para que la Cofradía de la Vera Cruz hiciese una comedia por su fiesta del catorce de septiembre¹³⁶⁸; el 21-VII-1681 se pide licencia al obispo de Calahorra para representar una comedia el día de la Magdalena¹³⁶⁹; en 1687 se realiza una el lunes de Carnaval¹³⁷⁰; el 16-II-1700 los

¹³⁶³ A.H.M.V. Libros de actas, n.º 26, 6-VIII-1662.

¹³⁶⁴ A.H.M.V. Libros de cuentas, n.º 28, 1691, p. 147.

¹³⁶⁵ A.H.M.V. Libros de actas, n.º 32, 28-VIII-1707, p. 124.

¹³⁶⁶ A.H.M.V. Libros de cuentas, n.º 33, 1706, p. 13 v.

¹³⁶⁷ A.H.M.D. Libro de cuentas, 5, 1634, p. 103v. Libro de cuentas 8, 1661, p. 95.

¹³⁶⁸ A.H.M.D. Libro de actas, 8, 24-IV-1643, p. 201. La Vera Cruz de Durango debió patrocinar en más de una ocasión actuaciones teatrales tal y como vemos por la representación que Ana M^a de Lasso hizo en su edificio sede. A.H.M.D. Libros de actas, n.º 9, 7-XII-1657, p. 4v.

¹³⁶⁹ A.H.M.D. Libro de actas, 8, 21-VII-1681, p. 346v.-347r.

¹³⁷⁰ A.H.M.D. Libro de cuentas, 8, 1687, p. 396v.

vecinos piden licencia para hacer otra comedia por carnavales¹³⁷¹; el 17-VII-1703 un decreto nos comunica que el Corpus y el día de la Asunción eran los días de comedias en la villa y, aunque ese año no se realizan las de Corpus por razones no explicadas, si desean que se lleven a cabo la del quince de agosto¹³⁷². En los libros de cuentas hallamos confirmación sobre la celebración de una comedia por el día de la Asunción citándose los años de 1619, 1626, 1633, 1640, 1684, 1702, 1703, desapareciendo después por completo.

Como vemos, la cantidad de obras representadas, en fechas bastante variadas, es muy superior a la de Valmaseda lo cual no debe extrañarnos ya que Durango sufrirá de forma menos rigurosa la crisis del XVII en comparación con Valmaseda, apartada de las grandes vías comerciales y reducida únicamente a ser cabeza de las Encartaciones. Durango, pese a todos los problemas económicos, seguirá siendo un importante nudo en la vía que desde Castilla llegaba hasta Bilbao y, por ello, la importancia del teatro, acto visual, comunicativo e incluso propagandístico donde los haya, será fundamental a la hora de concebir sus festejos. A una evidente tradición anterior se sumará el gran valor que en la villa se otorgará siempre a las representaciones teatrales, tanto entre los poderes locales como en el resto del vecindario que en varias ocasiones se hará cargo de algunas obras. El municipio va a tener que enfrentarse, sin embargo, a un problema fundamental: la falta de liquidez para poder afrontar las representaciones.

A lo largo del territorio español, ya lo hemos comentado, numerosas compañías transhumantes se dedicaban a la representación de autos y comedias de tema sacro. Este tipo de compañías intentaban llevar a provincias las obras o modelos representativos de la corte madrileña. A Durango llegaron algunas, muy pocas, y su presencia es poco significativa por su escasa entidad: a Pedro Muñoz, “autor comediante”, se le pagó en 1626 por la comedia que realizó con sus compañeros el quince de agosto¹³⁷³; se pagó a “Juana de los Reyes autora de una compañía de farzantes por lo que se detubo en esta dicha villa a rrepresenttar con su compañía...” en 1654¹³⁷⁴; a “Maria de Olasso Vega autora por las comedias que repressento con su compañía...” en 1658¹³⁷⁵ y a “los balencianos por el trabaxo que tubieron en representar quatro comedias y danzas que

¹³⁷¹ A.H.M.D. Libro de actas, 10, 16-II-1700, p.262r.

¹³⁷² *Ibíd.*, 17-VII-1703, p. 329.

¹³⁷³ A.H.M.D. Libro de cuentas, 4, 1626, p. 305.

¹³⁷⁴ *Ibíd.*, 8, 1654, p. 26.

¹³⁷⁵ *Ibíd.*, 1658, p. 76v. Suponemos que esta autora es la misma que se cita con el nombre de Ana M^a de Lasso Vega, representando comedias en la casa de la cofradía de la Vera Cruz en 1657. A.H.M.D. Libros de actas, 9, 7-XII-1657, p. 4v.

executaron” en 1734¹³⁷⁶. Eran, con toda probabilidad, compañías que iban o venían de Bilbao que, durante el siglo XVII, fue la única villa vizcaína que se dedicó a contratar estas compañías para su Corpus de forma regular.

Pensemos que las grandes compañías necesitaban centros poblacionales importantes los cuales les asegurasen espectadores e ingresos suficientes y que incluso las compañías más pequeñas necesitaban rentabilizar sus desplazamientos de forma conveniente: cuanto más lejos fuesen de su lugar de origen más gasto habría. Si a este hecho le sumamos el déficit económico de las villas durante el Seiscientos, el desprecio generalizado de las autoridades hacia los comediantes, sancionado por los moralistas de la época, y una tradición teatral en manos de los vecinos tendremos las razones por las que villas vizcaínas como Valmaseda o Durango resolvieron acudir a estos casi en exclusiva para representar las comedias festivas

El teatro del Corpus Christi de Durango es, sin duda, uno de los más ricos de toda Bizkaia por no decir el más rico. Ayuntamiento y cabildo eclesiástico se ocupaban de la decoración en recintos religiosos y civiles, de los sermones, de la procesión, de los fuegos de artificio, de los toros... con un gasto que solo Bilbao podía superar. Aunque la fiesta en general, al igual que sucedía en Bilbao, estaba organizada por la Cofradía del Santísimo Sacramento, dos de los elementos de mayor espectacularidad y prestigio de la fiesta, el teatro y las danzas, estaban en manos de otra cofradía, la Cofradía de San Martín. Aunque en épocas precedentes los encargados de ambos elementos fuesen los miembros de la cofradía de los pañeros, el hundimiento económico de estos hizo que el teatro acabase en manos de los productores de hierro y sus derivados reunidos bajo esta advocación de San Martín¹³⁷⁷.

El hecho de que sea una cofradía gremial la encargada de preparar el teatro y la danza del Corpus nos habla de la fortaleza social y gremial del sector del hierro, guarnicionero, en Durango. La fiesta será reflejo del alza y declive de esta cofradía: con la crisis masiva en que se ve inmersa España durante el siglo XVII, la producción duranguesa, que dependía directamente de la economía real, va a sufrir un retroceso brutal. Si a esta circunstancia le sumamos la oligarquización del ayuntamiento en manos de los grandes comerciantes, propiciada por la generalizada depresión de los sectores

¹³⁷⁶ A.H.M.D. Libro de cuentas, 9, 1734, p. 382.

¹³⁷⁷ AGUIRRE GARCÍA, J., *El incendio de 1554: consecuencias de una catástrofe en la sociedad y economía duranguesa*, Museo de Arte e Historia de Durango, 2001, p. 59.

artesanales¹³⁷⁸, comprenderemos que la situación privilegiada que poseyó la Cofradía de San Martín en el Corpus no sobrevivió al siglo XVII. Un reflejo claro de este deterioro económico y social de la cofradía lo encontramos en las ayudas que anualmente otorgaba el ayuntamiento para que la cofradía pudiese organizar el teatro y las danzas: son hechas de forma regular todos los años y, a medida que la situación económica se agrava, aumentan, pasando de los 600 reales de 1612 a los 1000 de 1631¹³⁷⁹. Finalmente, ante la imposibilidad por parte del ayuntamiento de incrementar esta última cantidad, los mayores de San Martín piden en 1642 que se les excuse de organizar el auto sacramental y la comedia realizando solo la danza “por una cosa muy moderada”¹³⁸⁰. El regimiento accede haciéndose cargo también, a partir de ese momento, de la organización del teatro.

Que el ayuntamiento permitiese a la Cofradía de San Martín la realización de las danzas y el teatro, a pesar de sus problemas económicos, se explica gracias a la pretensión de amalgamar y apaciguar a todos los sectores sociales posibles causantes de conflictos, como los gremios artesanales, para, bajo su propia perspectiva jerárquica del mundo, imbuirles la ideología estamental que, de forma opuesta y contradictoria, les fallaba en esa época de crisis¹³⁸¹. Es lógico, por tanto, que el regimiento delegase en la cofradía parte de su poder organizativo, pues, a través de la supervisión de su labor, los dirigentes se aseguraban el control de la propia cofradía a la vez que incrementaba su imagen de un gobierno justo y benevolente gracias a las ayudas que le otorgaba. Es por ello que de nuevo el poder ampara, bajo el matiz del decoro y el respeto religioso, el teatro como expresión festiva siendo, en realidad, un medio de propaganda y sujeción.

Otro elemento de prestigio dentro de la representación teatral, como bien hemos visto en Valmaseda, era el encargado de elegir y adaptar las obras teatrales a representar, así como para dar el reparto de papeles e instruir a los actores. En Durango, en el año 1619 se paga a fray Andrés de Axpe, fraile agustino del convento de la villa, “por el cuydado y trabajo que tubo en ensayar a los estudiantes que representaron las comedias en las fiestas de Corpus su otava y de nra. Señora de agosto”¹³⁸². El prestigio

¹³⁷⁸ ENRÍQUEZ, J. C.; MONTE, M^a D. del, “La industria guarnicionera de Durango...”, op. cit., p. 98. En el caso de los guarnicioneros duranguenses el declive vino también de la mano de esa oligarquía de comerciantes que, primero adelantando dinero y luego apropiándose de la facturación y la producción, hicieron que la crisis de este sector gremial fuese imparable.

¹³⁷⁹ A.H.M.D. Libro de actas, 6, 11-V-1612, p. 210-211; Libro de actas 7, 9-V-1631, p. 552r.

¹³⁸⁰ *Ibíd.*, 8, 30-V-1642, p. 167.

¹³⁸¹ ENRÍQUEZ FERNANDEZ, J.C. “La fiesta y sus músicas en el Bilbao del setecientos...”, op. cit., p. 150.

¹³⁸² A.H.M.D. Libro de actas 7, 24-V-1619, p. 43.

de los frailes agustinos, superior por ejemplo al del maestro-escuela de Valmaseda, les cualificaba frente al ayuntamiento haciéndoles más indicados tanto para arreglar las obras como para hacerse cargo de los ensayos. Aunque la relevancia de los agustinos en la villa duranguesa poco tiene que ver con la trascendencia y representatividad de los jesuitas en Bilbao o Lequeitio en el plano teatral, demuestra hasta que punto se apreciaba la participación y las elecciones de las diversas órdenes religiosas en todo cuanto tenía que ver con fiesta y teatro. Sin embargo, este puesto de prestigio que otorgaba el arreglo de las obras, fue ocupado con prontitud por los miembros del cabildo eclesiástico durangués.

La razón de esta apropiación responde al deseo no expresado del cabildo eclesiástico de la villa que no iba a permitir su relegación en un acontecimiento que dejaba patente tanto su jerarquía en Durango como su calidad cultural, similar de este modo a la de los frailes agustinos. De 1644 data la primera referencia a un “licenciado” y presbítero de la villa, repitiéndose de forma regular hasta 1668. En 1673, 1674 y 1682 otros licenciados son nombrados como autores de la música de la comedia¹³⁸³ que se tocaba con guitarra al menos desde 1663¹³⁸⁴. En 1673¹³⁸⁵ y 1674 las obras son enviadas o traídas desde Logroño, lugar con actividad de compañías teatrales: aunque las referencias a los licenciados que se ocupaban de los arreglos han desaparecido ya para esas fechas, posiblemente seguirían ocupándose de estas obras.

Los autos y comedias de Durango plasmaban asuntos sacros como la vida de San Bruno, obra citada en 1648¹³⁸⁶, o temas paganos tratados “a lo divino” como “El robo de Helena” de 1624¹³⁸⁷. La disputa que se tuvo con el obispo de Calahorra con respecto a si está última obra se representaba a lo “humano” o lo “divino” revela lo que pensaba el ayuntamiento respecto a los temas elegidos: nos habla del tema religioso como el único posible para la fiesta pues solo se admitía un tema “humano”, profano, si este podía “metamorfosearse a lo divino”, es decir, si de él podía extraerse alguna lectura de tipo religioso a través del simbolismo de situaciones y personajes. El regimiento solo estaba dispuesto a patrocinar representaciones que le prestigiasen tanto social como moralmente lo cual, dentro de la mentalidad del siglo XVII, quería decir obras de tema

¹³⁸³ A.H.M.D. Libro de cuentas, 8, 1673, p.234; 1674; 1682.

¹³⁸⁴ *Ibíd.*, 1663, p. 124v.

¹³⁸⁵ *Ibíd.*, 1673, p. 237.

¹³⁸⁶ *Ibíd.*, 16-V-1648, p. 311.

¹³⁸⁷ *Ibíd.*, 7, 30-V-1624, p. 260.

religioso. De este modo calidad y rectitud, por asimilación, se aplican también a los patrocinadores del espectáculo, el regimiento local.

Es de suponer que el arzobispo levantaría la prohibición sobre estas obras puesto que el año siguiente¹³⁸⁸ se aprueban de nuevo las comedias alabándose a los “estudiantes de prima y grado” que “tan bien” las representaban. Esta referencia nos conduce a otro elemento del teatro del Corpus durangués: los actores. Durante la primera mitad del siglo XVII parece evidente que fueron los estudiantes de la localidad, tanto los de primeras letras como los de grado, los encargados de cubrir los papeles principales. Pero para 1648¹³⁸⁹ se nos informa que

“... por haber ydo los estudiantes que solian rrepresentar a las unibersidades a continuar sus estudios avia falta de sujetos para las dichas rrepresentaciones y que conbenia que se suplique a su ss^a Ylustrisima del sr. obbispo de Calaorra y la Calzada para que de licencia a los sacerdotes para que rrepresenten el dicho auto y comedia por ser a lo divino...”.

La desaparición de los estudiantes de los papeles principales y las dudas obispales creaban entre los munícipes la necesidad de gente de prestigio que asumiera la dirección de las obras y sus protagonistas y, ¿qué mejor elección se podía hacer que los componentes del cabildo eclesiástico? La elección de los sacerdotes como actores no debe extrañarnos: el templo de la época barroca era concebido con un sentido paralelo a la escena para cumplir, a lo divino, la función que en lo mundano realizaba el teatro¹³⁹⁰. Valentín Céspedes, jesuita fallecido en 1668, nos dice “el predicador es un representante a lo divino y solo se distingue del farsante en las materias que trata; en la forma muy poco”¹³⁹¹. Pero este decoro y gravedad religiosa que se presupone a los sacerdotes es seriamente cuestionado en el caso durangués por el obispo de Calahorra ya que en 1615¹³⁹² les había amonestado por salir “hechos mumarrachos, disfrazados y enmascarados”, lo cual habla del amor del cabildo hacia el teatro¹³⁹³ y su “poca

¹³⁸⁸ A.H.M.D. Libro de actas, 7, 11-IV-1625, p. 305.

¹³⁸⁹ *Ibíd.*, 8, 16-V-1648, p. 311.

¹³⁹⁰ OROZCO DIAZ, E.: *Introducción al Barroco*, op. cit., vol. 1, p. 269-294.

¹³⁹¹ SÁNCHEZ MARTÍNEZ, F. J., “El predicador como representante “a lo divino”: un aspecto de la teatralización del púlpito en el Barroco”, en *ACTAS del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO): (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*. Alcalá de Henares, Universidad, 1998, vol. 2, pp. 1459.

¹³⁹² A.H.M.D. Libro de fábrica y visitas de Santa María de Uribarri, 1, 3-VI-1615, p. 265.

¹³⁹³ El amor de sacerdotes y predicadores por los efectos teatrales estaba, por otra parte, completamente justificado en el plano religioso: “... el predicador dio plena realización a esa técnica y necesidad expresiva, acudiendo al directo actuar ante los fieles en masa, como si fuese un actor, para provocar un estado psíquico [...] y acudiendo como potenciación de los recursos oratorios a la presentación, con

decencia” ante el obispo. Es lógico por ello que en 1662¹³⁹⁴ el obispo prohíba la participación de 2 ó 3 sacerdotes habituales en la comedia. Por supuesto el ayuntamiento discute esta decisión ya

“... que las dichas fiesta se an publicado por todos este noble señorío y que ha esta boz ha de concurrir mucha caballeria y gente lucida y los sres. diputados generales deste dicho señorío y que jamas hasta agora por defecto de lizencia se ha dexado de representar concedida asi por los sres. obispos passados como por su señoría al año proximo pasado y el antecedente y para que no se malogren los dichos gastos ni hesta dicha villa caiga en descredito... se buelva a suplicar a su ilustrisima...”¹³⁹⁵.

Nuevamente se nos revela el verdadero valor que otorgaba el ayuntamiento de Durango, los de todo el Señorío y seguramente los de todo el territorio peninsular, al teatro: como elemento de dignificación, cohesión y relevancia social. Son los ayuntamientos los que permiten esa distracción para el pueblo, distracción que, gracias a los temas adecuados, al decoro de actores, piezas y decorados, pueden ser exhibidos ante propios y extraños como un elemento más de maravilla dentro del gran decorado de la fiesta. En Durango, en 1611¹³⁹⁶ se nos señala la asistencia del Corregidor de Vizcaya y su familia a las fiestas a través de una disputa por competencias con la Merindad de Durango; en 1649¹³⁹⁷ se nos dice de esta fiesta y procesión que “se hazian las mejores de toda Vizcaya asi en las danzas como en la representacion de comedias y autos sacramentales” para, finalmente, reconocer en 1662 que son las representaciones teatrales las que atraen a la caballería, gente lucida y diputados generales, es decir, a la gente poderosa de Vizcaya. Tan importante es el elemento teatral para la fiesta que el regimiento no duda en suplicar de nuevo al obispo para lograr la licencia, licencia que ya había obtenido para el 2 de junio de ese año cuando se aprobó el gasto de las fiestas¹³⁹⁸.

Este es el momento de mayor esplendor del teatro en Durango; a partir de 1670 el teatro empieza a recular como elemento significativo del Corpus de la villa. El hundimiento económico de la Cofradía de San Martín tuvo mucha influencia en esta desaparición ya que cargó al ayuntamiento con la totalidad de este pago al que en veinte años se sumaría la danza de la octava que también acabaría revirtiendo al municipio¹³⁹⁹.

sentido de *apariencia* teatral, de imágenes y objetos con efectos de luces, cantos y músicas”. OROZCO DIAZ, E.: *Introducción al Barroco*, op. cit., vol. 1, p. 288-289.

¹³⁹⁴ A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa María de Uribarri, 32, 18-VI-1662, p. 111.

¹³⁹⁵ A.H.M.D. Libro de actas, 9, 28-V-1662, p. 48v.

¹³⁹⁶ *Ibíd.*, 6, 1-VII-1611, p. 186v.

¹³⁹⁷ *Ibíd.*, 8, 30-III-1649, p. 330r.

¹³⁹⁸ *Ibíd.*, 1662, p. 116v.

¹³⁹⁹ *Ibíd.*, 9, 9-V-1661, p. 33r.

Obligado a prescindir de la Cofradía de San Martín por el excesivo coste de su mediación, el ayuntamiento asumirá el peso total de la realización de las fiestas y sus gastos. Es evidente que un desembolso tan fuerte en comedias, danzas, refrescos para artistas y regimiento, toros, fuegos artificiales, etc., no podría ser mantenido por mucho tiempo. A todo esto se hubo de sumar la decisión final del obispo de Calahorra en 1672 que prohibía a los sacerdotes de la villa la participación en el teatro, obligándolos a acudir ante el tribunal eclesiástico de Calahorra por haber formado parte del reparto de ese año¹⁴⁰⁰. Frente a este panorama el ayuntamiento se plantea en 1674 si debe realizar la fiesta de ese año¹⁴⁰¹. Aunque la celebración se lleva a cabo finalmente, el Corpus, sin la participación sacerdotal, sin la actuación de los estudiantes, sin el concurso de los agustinos, ya no será igual.

En un esfuerzo por evitar la desaparición del teatro los vecinos, relegados por tradición a ser casi simples espectadores del mismo, dicen, en 1676¹⁴⁰², que “muchas personas deste lugar se han ofrecido diziendo que han de representar dos comedias con sus entremeses de balde con que la villa trayga tres toros de Alfaro con sus toreadores...”. Pero lo único que se consiguió finalmente con ese ofrecimiento fue que, partir de este momento, los toros ocupasen el puesto de prestigio dejado por el teatro. Puesto a reducir gastos, el regimiento se decidirá a prescindir del teatro debido al inmenso favor popular del que gozaban los toros, encontrando en 1705 la última referencia al teatro del Corpus¹⁴⁰³. Los toros, espectáculo que agrada tanto a los poderosos como a los villanos, serán los verdaderos protagonistas del Corpus durangués del siglo XVIII.

El ayuntamiento asumía la coordinación del teatro solo por aumentar su ya crecido prestigio pero, cuando vea que puede obtener este gracias a otros medios menos problemáticos moralmente (no olvidemos las repetidas prohibiciones obispales) y tan asequibles económicamente (para la preparación de las corridas de toros no se realizaban tantos gastos como en el teatro con los refrescos de los actores, el pago al licenciado que arreglaba el texto e instruía a los intérpretes, a los tramoyistas, a los que traían los bancos, los que montaban el tablado, los que pintaban los “lienzos”...) lo hará.

Como reflexión después de esta exposición cabría preguntarse hasta que punto el inconsciente colectivo es capaz de hacer perdurar en el tiempo ciertas reminiscencias

¹⁴⁰⁰ A.H.M.D. Libro de actas, 9, 9-VII-1672, p. 177.

¹⁴⁰¹ *Ibíd.*, 30-III-1674.

¹⁴⁰² *Ibíd.*, 17-IV-1676, p. 239r.

¹⁴⁰³ A.H.M.D. Libro de cuentas, 8, 1705, p. 574.

del pasado pues no deja de ser curioso que las dos villas vizcainas, Valmaseda y Durango, en las que el teatro “vecinal” del Corpus tuvo gran relevancia, han retomado después de largos siglos este teatro participativo a través de las pasiones vivientes, teatro sacro éste también [fig. 89].



Fig. 89. Escenario de La Pasión Viviente. Durango, Plaza de Santa Ana (2003?).

El último caso de tradición teatral en el Señorío, y que hemos dejado a parte por su mayor complejidad, es el de Bilbao. De todas las villas estudiadas, es la única que podrá alardear de contratar compañías de forma continuada para que vayan a actuar en sus calles: Bilbao no dispuso de ningún teatro hasta fines del siglo XVIII, aunque el interior de la casa consistorial acabase sirviendo para esos asuntos hasta esas fechas.

Bilbao siempre contará con una estructura más compleja para poder abordar el gasto que suponía la festividad del Corpus Christi ya que contaba con la Cofradía del Santísimo Sacramento para su organización festiva en su totalidad. Sin embargo, debido al gran gasto que suponían las compañías teatrales, la contratación y pago de las mismas será llevado a cabo por el propio regimiento bilbaíno. Ya hemos hablado de lo que estas representaciones prestigiaban a las autoridades locales como sufragadores de tal despliegue de maravilla. Por otra parte, aparte del prestigio patrocinador, también hemos señalado como el teatro era vehículo de las ideas sociales de la clase dirigente que llegaban envueltas en el verbo y oropel escénico teatral para ser tragadas y digeridas de forma diligente por los espectadores que las contemplaban: el teatro se convierte en vehículo de captación e integración de los grupos urbanos¹⁴⁰⁴. Las comedias barrocas

¹⁴⁰⁴ MARAVALL, J. A., “Teatro, fiesta e ideología en el Barroco”, en *TEATRO y fiesta en el Barroco...*, op. cit., p. 74.

actuaban por tanto como elemento disuasor de posibles rebeldías y eran por lo tanto un ingrediente indispensable de las fiestas en los grandes centros poblacionales...y Bilbao creía o aspiraba a serlo.

La primera cita del contrato de los comediantes por parte del ayuntamiento bilbaíno es de 1615¹⁴⁰⁵. Aunque a veces sea la Cofradía del Santísimo Sacramento la que se haga cargo de la contratación de las compañías, el gasto, invariablemente, correrá a cargo de los municipales a lo largo del Seiscientos¹⁴⁰⁶. La Cofradía, que será dominada por entero por el regimiento pese a algún conato de rebelión¹⁴⁰⁷, se convertirá en la verdadera cabeza visible de la organización de estas fiestas quedando para el ayuntamiento el papel de sufragador de las mismas. Pero no será este un papel que el regimiento pueda afrontar siempre de igual manera. En 1623, inmersos ya en plena cultura barroca, con los fastos de la corte y otras grandes ciudades in mente, el ayuntamiento tendrá que enfrentarse a la realidad del dinero del cual disponen y el deseo de brillantez que anhelan:

“Otro si sus mercedes dixeron que atento questa villa tiene facultad rreal de tiempo antiguo para gastar treinta mil mrvd. De sus propios y rentas en las fiestas que se an echo y acen cada un año el día de Corpus Christi y su otava y por concurrir de hordinario a esta dicha villa tanta jente de fr. ynglaterra flandes y otras naciones y de toda la comarca por ser puerto tan populoso por la devoción y buen exemplo se hacían las dichas fiestas con su autoridad y dança y los dichos 30000 mrvd. no son bastantes para los dichos gastos [...], antes los maiordomos de la cofradía del stisimo. sacramento alcançava en cada un año en mucha cantidad de mrvs. cuya causa se an sustraido de no acetar mas el dicho mayordomo con que las fiestas vienen en mucha disminucion y rrespeto de poco dinero que avia para ellas no se quería encargar ningun becino de la dicha maiordomia cossa muy indecente y mal ejemplo para los forasteros y extranxeros...”¹⁴⁰⁸.

Por lo cual pidieron al rey que en vez de los 30000 maravedies que podían gastar en ese momento se aumentase la cifra hasta 350 ducados, un tercio más de lo que se pagó ese mismo año a las cofradías para el Corpus, 3000 reales¹⁴⁰⁹, unos 255 ducados, al menos unos 5000 marevedíes más de lo que tenían permitido por licencia real.

¹⁴⁰⁵ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 039, 4-V-1615.

¹⁴⁰⁶ *Ibíd.*, 041, 2-VI-1617, p. 49.

¹⁴⁰⁷ La Cofradía cuestionó el derecho del ayuntamiento bilbaíno para elegir a sus mayordomos entre 1619 y 1621 aunque sus representantes acabaron por aceptar que los integrantes del consistorio tenían pleno derecho a elegir y confirmar sus puestos. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 045, 27-III-1621, p. 31.

¹⁴⁰⁸ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 047, 23-I-1623, p. 21.

¹⁴⁰⁹ *Ibíd.*, 7-VIII-1623.

El interés del poder local por el Corpus se plasma también en la vigilancia estricta que hicieron en él de las jerarquías, base de la sociedad de la época. Es por ello que en 1624 se amonesta con severidad al mayordomo del Santísimo Sacramento Joan de Jugo pues

“...esta mañana estuvo sano y bueno y anduvo lebandado con su espada fuera de su casa asta las ocho ora della que se rretiro tomando por causa que no se hallaba bueno de salud con lo qual se escusso de acudir a la procession que se hizo y dexo de asistir en el tablado donde se rrepresento el auto y suelen estar los mayordosmos de la dicha cofradía [...] y despues por la tarde anduvo ansi mismo fuera de la dicha su casa sano y bueno por la plaçuela de Sr. Santaiago adonde se hizo la comedia de manera que fuese visto de sus mercedes desde el tablado donde avian estado en forma de rrepublica a oyr la dicha comedia y a este punto se paseava a la vista de sus mercedes con verlos juntado lo qual avia parecido mal a todos y se murmurava dellos por la inobediencia que tenia...”¹⁴¹⁰.

Tanto les pareció que desprestigiaba la actitud de Jugo al ayuntamiento que el poco precavido mayordomo acabó con sus huesos en la cárcel pues no solo había faltado al protocolo jerárquico al no ocupar el puesto que le correspondía en el tablado de las autoridades sino que, además, se había dejado ver fuera de su puesto en momentos tan álgidos de la fiesta como eran las representaciones teatrales patrocinadas por el municipio.

No puede ser fortuito que esta amonestación dada a Jugo se de de unos meses después de la manda que en 1623 el obispo de Calahorra-La Calzada realizó a la villa prohibiendo que los mayordomos y oficiales de la cofradía del Santísimo Sacramento, así como los oficiales del resto de las cofradías bilbaínas, acudiesen a las “comedias ni fiestas” sin licencia del ordinario bajo pena de excomunió¹⁴¹¹ con lo cual los componentes de la jerarquía religiosa se aseguraban escrupulosamente del comportamiento de estos representantes de la religiosidad popular urbana, controlando sus actos y moral, imponiendo su poder sobre sus deseos.

Y es que no se podía permitir que en un lugar como Bilbao, que “por ser puerto de mar y de ordinario ay en ella erexes que viene de diferentes partes”¹⁴¹², el Corpus no se celebrase con la solemnidad debida por lo que, en el año 1628, el ayuntamiento, pese a que “los gastos son grandes y esta villa no tiene con que acudir”, le entrega a la

¹⁴¹⁰ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 048, 6-VI-1624.

¹⁴¹¹ A.H.E.V. Bilbao, libros de cuentas de la catedral de Santiago, 1619-1656, 23-VIII-1623, p. 18.

¹⁴¹² A.F.B. Bilbao, libros de actas, 052, 28-III-1628, p. 61.

cofradía del Santísimo Sacramento 60000 maravedíes para las fiestas. Y dentro de este gasto el teatro será fundamental.

Cuando en 1632 se quiera contratar a una compañía de “farsantes”, ya que la facultad real aún es de solo 30000 maravedíes y no llega para todos los gastos del Corpus, se decreta que alcaldes y regidores entreguen su salario para pagar a los comediantes¹⁴¹³. Esta resolución hará que durante cinco años consecutivos se contrate una compañía para el Corpus y su octavario.

Semejante buena disposición de los componentes del ayuntamiento no podía perdurar por otra parte y desde 1637 nos encontramos con varios años sin teatro. No será hasta 1640 que de nuevo se plantee la entrega de los salarios municipales para el contrato de las representaciones debido a la oportunidad de traer a una compañía teatral de paso por Pamplona y sin trabajo en ese momento.

“Y el dicho sr. Alcalde dixo que esta dicha villa de Vilvao en los días de Corpus siempre se havia exmerado a hazer las fiestas muy luzidas y por quanto no había danza ni otro jenero de fiesta para el dicho dia y la ocasión dava y traya a las manos esta presente de las comedias havia de ser por mas comodidad y de mucho regocijo para el pueblo...”¹⁴¹⁴.

Por vez primera se criticará esta solución aduciéndose no solo el derroche de dinero, más sangrante aún debido a las enormes deudas que arrastra la villa, sino que, debido a la situación de guerra que vive el país, solo la Corte se permite esos dispendios a los que se suma la mala calidad de los artistas que van a venir. ¿Qué pensarían sus deudores si se enteran que Bilbao gasta el dinero que no tiene entales asuntos? Pero aún es demasiado pronto para que se acepten argumentos de este tipo en la villa que son replicados de una manera completamente afín con la mentalidad barroca:

“...en los tiempos quanto mas travaxosos deven las repúblicas y los que las gobiernan atender a regozixar el pueblo porque de lo conttario se han visto muchos ynconbenientes mayormente que el dia de corpus se a festexado siempre con muy luzidas y alegres fiestas a ymitacion de otras villas y ciudades de las mas ilustres de España y que esto hera debido a una fiesta tan grandiosa como es la que celebra la yglesia y esto se a observado en el mundo como se be y se sabe por muchas ystorias sagradas y humanas”.

Ni siquiera es necesaria una votación sobre el asunto que se aprueba sin más. A pesar de que la deuda de la villa seguirá aumentando y llega ya a 49000 ducados en En ningún momento se cuestionará la moralidad de las obras sino su coste lo cual demuestra como en la mentalidad de los regidores bilbaínos, exponentes de la ideología

¹⁴¹³ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 056, 22-V-1632, p. 106.

¹⁴¹⁴ *Ibíd.*, 064, 27-V-1640, 57v.-58.

de los linajes locales, pesó siempre más el beneficio mercantilista que los principios morales. Semejante ideología hace que el centro de las representaciones acabe desplazándose desde la plaza de Santiago, sede del poder religioso, hasta la del mercado viejo donde se levantará el nuevo ayuntamiento, sede de las dos organizaciones laicas más importantes de la villa, el regimiento local y el Consulado que, además tenía su capilla en la iglesia alledaña de San Antón.

Las citas de compañías teatrales en los años 40 serán variadas aunque dispersas, continuando en los años 50 en los que comenzamos a percibir las dificultades que tiene el regimiento para encontrar compañías que quiera ir a la villa: varias veces tendrán que recurrir a los toros para cubrir el hueco del teatro¹⁴¹⁵ e incluso cuando las compañías ya estén contratadas se encontrarán con que finalmente no acuden¹⁴¹⁶. Pero no es esta una situación que, de momento, las autoridades bilbaínas estén dispuestas a tolerar ya que el desprestigio ante sus convecinos es claro:

“Que respecto que el año pasado de mil y seiscientos y sesenta no se hizo festividad ninguna de consideración el día ni la octava del Smo. Sacramento ni se representaron los autos sacramentales que se acostumbra representar de que ha auido y ay sentimiento general en todos los vecinos desta villa=ordenaron sus mercedes se hagan en este año y que desde luego los señores regidores mayordomos de la cofradía del Smo. Sacramento agan toda diligencia para ello...”¹⁴¹⁷.

No olvidemos que desde 1607 había un colegio de la Compañía de Jesús en la villa, Colegio que tuvo su primer momento de esplendor festivo con las canonizaciones de los santos jesuitas de 1622. Sin duda, a partir de ese momento las representaciones teatrales de sus alumnos también tuvieron que tener cierto peso en la villa aunque nada sepamos de ello. Teniendo ese referente privado constante ya apreciado en Lequeitio, no debería extrañar el empeño de las autoridades bilbaínas por mantener un espectáculo en el cual les importaba tanto la opinión de los vecinos como de los foráneos.

Aunque el interés de las autoridades seguirá vigente durante años es evidente que las dificultades, tanto para subvencionar las representaciones como para contratarlas, se irán agudizando desde 1660¹⁴¹⁸. No será hasta 1680 que tengamos otra noticia sobre estas compañías contratadas para el Corpus y la encontraremos con motivo de las voces cada vez más frecuentes que se alzan contra su contratación:

¹⁴¹⁵ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 080, 26-V-1656, p. 56v.

¹⁴¹⁶ *Ibíd.*, 084,4-VI-1660, p. 69v.-70.

¹⁴¹⁷ *Ibíd.*, 085, 11-II-1661, p. 26v.-27.

¹⁴¹⁸ *Ibíd.*, 088, 21-XI-1664, p. 132v.; 089, 1-IV-1665, p. 56.

“Dijeron todos...por quantto tenia notticias de como en la ciudad de Burgos havia una compañía de comedias y que uno de la dicha compañía al presentte se hallaba en esta dicha villa=hordenaron y mandaron sus mrds. Que los dichos sses. Se ajustten con el susodicho y hagan que venga la dicha compañía a rrepresenttar el dia del Corpus su ottabario y ottaba=y el dicho sr. D. Antonio de Gochi=dijo que no es de sentir bengán comedias y protesta el perjuicio que se sigue a la rrepublica hasi en gastos dedinero como muchos sinsabores y disturbios que se pueden acrecer y estar el lugar de mucha pobreza y en esta conformidad estar escriptto al señor fiscal del consejo real de Castilla de la necesidad que padeze la rrepublica [...] y con la misma benia requiere al sr. sindico defienda para que no venga la compañía y protesta qualesquiera daños e ynconbenientes que rresultaren contra todos aquellos que son de contrario sentir...”¹⁴¹⁹.

A pesar de las palabras del señor Gochi, la compañía fue contratada quedando registrado el pago que se hizo a la cofradía del Santísimo Sacramento por su causa. Hacia 1680 queda evidenciado que el interés de las autoridades bilbaínas, aún plenamente barroco, choca con el parecer cada vez más frecuente de algunos de sus miembros, más avanzados intelectualmente que, en base a razones mercantiles, desestiman la importancia del teatro del Corpus. Así, cuando en 1684 se plantee traer una compañía desde Valladolid (cada vez más lejos), los habrá que defiendan la causa y los habrá que la rechacen, hombres con apellidos antiguos bilbaínos como los Basurto y más recientes como los Mendieta. Basurto dice de forma barroca:

“...que no puede haver festividad mas desentte ni propia al smo. que los autos sacramentales donde se enseña con rregosixo del pueblo y el querer ymittar este a la cortte y otros pueblos donde sin estragar los actos de virtud se practican tantto estas festividades loable deseo mayormentequando la conclusión de dichacompañia costase mucho menos de lo que se gasta sin lucimiento ni gusto en otras cosas como se a experimentyado y sientte no ay ynconbeniente alguno en la trayda de las comedias pues el gasto de estas no a de exseder de la facultad conzedida por su magestad...”¹⁴²⁰.

La respuesta de Mendieta se ajusta a las críticas que atraviesan todo el periodo contra el teatro durante las fiestas religiosas calificándolo de “cosa tan profana y malsonante en tiempos tan calamitosos como los presentes” y que además es precocupante “por la ynquiettud que suelen acarrear”.

Mendieta, sin embargo, lo tenía difícil para evitar la traída de compañías a Bilbao ya que la finaliazción de las obras del nuevo ayuntamiento habían dotado a la localidad de un edificio a propósito para la realización del teatro: el propio patio interior del recinto municipal. Este hecho hará que, pese a las protestas continuas que levanta la

¹⁴¹⁹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 104, 30-IV-1680, pp. 57v.-58.

¹⁴²⁰ *Ibíd.*, 108, 5-V-1684, pp. 88v.-89.

traída de los actores, llegando a considerarse la farsa sacra como inútil¹⁴²¹, el teatro festivo- religioso no empieza a fallar en Bilbao hasta la década de 1690, justo en los últimos años del siglo, cuando efectivamente, empieza a verse el gasto del teatro como algo excesivo e innecesario¹⁴²². Tampoco debemos despreciar la influencia del obispo de Calahorra-La Calzada Pedro de Lepe que en 1690 y 1691 visitó las villas vizcaínas bajo su control (incluida Bilbao)¹⁴²³ repitiendo en todas ellas la prohibición de hacer representaciones teatrales en el recinto de las iglesias.

Uniendo todas estas circunstancias no extraña que el desprestigio de este tipo de teatro lleve a la desaparición de los autos y comedias sacras en el patio interior del ayuntamiento ya que en 1719, cuando se nos informe de cómo dos pintores, Ruiz del Mazo y Cornelio Gossens, pinten varias piezas del consistorio “en la parte del patio de comedias” se añadirá que esta parte “al presente sirve de alhóndiga”¹⁴²⁴ con lo cual se remarcaría que su primitiva función de “patio de comedias”, ya no corral, se halla muy disminuida.

Cuando en la década de 1775 volvamos a oír hablar de representaciones teatrales en el patio del ayuntamiento éstas no tendrán que ver nada con el teatro propiamente dicho sino con la ópera que llegará de la mano de compañías de origen italiano. Es revelador el hecho de que, cuando se discute sobre la aprobación de estas representaciones, los propios representantes municipales ya no hablan ni de corral ni de patio de comedias sino del “patio del mercado” que era la función definitoria de aquel espacio durante las últimas décadas del siglo XVIII¹⁴²⁵.

Las representaciones de ópera venían celebrándose en el recinto municipal al menos desde 1772 que es cuando encontramos el primer memorial enviado por Nicolás Setaro, “empresario de óperas”, al Consulado de Bilbao, para conseguir una ayuda de esta institución que le permitiese “aliviar” los gastos de las representaciones¹⁴²⁶. Este interés por la ópera italiana demuestra hasta que punto había cambiado el gusto estético de los poderosos en Bilbao privilegiándose un espectáculo antes musical que teatral, ajeno a la tradición y más cercano a los intereses ilustrados que los autos o las comedias religiosas: estas últimas posiblemente siguieran representándose en Bilbao de forma esporádica pero no sufragadas por el municipio. En 1785 el alcalde y algunos regidores

¹⁴²¹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 111, 3-VI-1687, pp. 76-77; 29-VII-1687.

¹⁴²² *Ibíd.*, 120, 22-III-1696, p.52; 1698, 21-V-1698, p. 75v.-76.

¹⁴²³ A.H.E.V. Bilbao, libros de fábrica de la iglesia de Santiago, 21-01, 1656-1736, 1690, p. 95.

¹⁴²⁴ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 141, 17-VIII-1714, p. 171.

¹⁴²⁵ *Ibíd.*, 197, 18-XII-1775, p. 132v.

¹⁴²⁶ A.F.B. Consulado de Bilbao, libros de actas, nº. 14, 29-XII-1772, p. 151.

tratan de impedir que se representen comedias en la villa, llegando desde Madrid una prohibición explícita para ello que, sin embargo, será revocada por el primer ministro Campomanes a condición de que las compañías estén autorizadas por él¹⁴²⁷.

Los ilustrados se lanzan a la destrucción del antiguo teatro barroco, para ellos desprestigiado por su ropaje visual (escenarios) y sonoro (versos), su acepción nada espiritual de la religiosidad, su transmisión de valores caducos y su evidente aceptación popular, todos ellos motivos suficientes como para desconfiar de su presencia. Hasta bien adentrado el siglo XVIII “la verdad es que el teatro, tanto en su aspecto arquitectónico como en su aspecto literario, era una prolongación del siglo XVII, incluso en el círculo cortesano donde las posibilidades de innovación habían sido mucho mayores”¹⁴²⁸. Hasta la década de 1760 la corte madrileña introdujo cambios en los lugares físicos del teatro y las obras que en ellos se representaban, llegando estas reformas más tardíamente al resto de la Península. Los poderes en Bilbao, aspirando a convertir la villa en capital del Señorío, con una mentalidad mercantilista que siempre les había llevado por derroteros bastante utilitaristas y pragmáticos, apoyarán con agrado estas nuevas corrientes “anti-autos” que llegan desde Madrid¹⁴²⁹ no renunciando, por otra parte, a las representaciones más modernas como lo demuestra ese interés por la ópera que, a partir de ahora, ya no abandonará Bilbao.

Concluyendo podemos afirmar que el poder local del Señorío utilizó el teatro festivo como un medio más de manipulación, de prestigio y reconocimiento, dentro del marco celebrativo: las villas en las que se realizaba eran las más expuestas a las discordias tanto por la crisis económicas como por ser lugares de paso donde llegaban las nuevas ideas que cruzaban por los caminos peninsulares. De este modo el teatro se convierte también en sujeción y cohesión¹⁴³⁰. Al igual que sucedía en el resto de la Península, la representación interior (la ejecución de la obra en sí) y exteriormente (la visión y actuación de los espectadores) se convertirá en imagen de la fiesta y del mundo, allí donde la jerarquía se lucía y manipulaba gracias a la oralidad y la visión y donde los

¹⁴²⁷ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 207, 1-IV-1785.

¹⁴²⁸ ARIAS DE COSSÍO, A. M^a, “La escenografía teatral en el Madrid de Carlos III: un intento de renovación”, *Anales de historia del arte*, nº. 1, 1989, p. 268.

¹⁴²⁹ ESQUER TORRES, R., “Las prohibiciones de comedias y autos sacramentales en el s. XVIII”, *Segismundo*, I, 1965, pp. 187-226. También se puede consultar HERNÁNDEZ, M., “La polémica de los autos sacramentales en el siglo XVIII: la Ilustración frente al Barroco”, *Revista de Literatura*, nº. 42, 1980, pp. 185-220.

¹⁴³⁰ MARAVALL, J. A., “Teatro, fiesta e ideología...”, op. cit., p. 73.

espectadores no tenía más función que la de recibir todo aquellos que sus dirigentes tuvieran a bien darles.

El público nunca pudo decidir que contemplaba: eran los ayuntamientos quienes pagaban (o regalaban comidas) a los actores y contrataban las obras. Bien es cierto que los asistentes debían pagar por su asistencia a las mismas¹⁴³¹ pero los ayuntamientos serán siempre quienes dictaminen que compañías vendrán o que gente actuara, que obras se representarán, donde se representarán, etc., por lo cual serán los verdaderos “amos” de las actuaciones teatrales. Es distinto a lo que sucedió, por ejemplo, en los patios de comedias de Pamplona o Tudela¹⁴³², por poner algunos ejemplos, lugares regentados con fines puramente comerciales donde el pago entraña una cierta exigencia hacia lo representado. De esta forma, el público vizcaíno, hecho de pequeños y grandes hijosdalgo, formará una masa bastante compacta que recibe sin exigir más que las obras sean adecuadas al décoro y el respeto que su situación de vizcainía merece, aprehendiendo el mensaje teatral envuelto en un dorado ropaje de versos, movimientos, gestos y escenarios que diluían el duro manejo del que eran objeto.

5.4.2 Teatro en el teatro: el teatro y su función artística en la fiesta.

La manipulación del teatro festivo, y su papel dentro del entramado jerárquico, social y psicológico, a tenor de lo que hemos visto hasta el momento, parece claro pero quizás resulta menos evidente su función de reflejo menor del escenario festivo, de espejo menor del espectáculo mayor. Ese reflejo existe y será consecuente con la imagen de la fiesta barroca vizcaína: allí donde las realizaciones artísticas sean modestas, el espectáculo escenográfico sera modesto también. Teniendo en cuenta todo lo expuesto hasta ahora, eso quiere decir que la escenografía teatral festiva en el Señorío será algo modesto, incluso demasiado austero a veces. Proporcionaremos una explicación más pormenorizada.

Comentábamos en el capítulo 2.1 (“El concepto de escenografía en la fiesta barroca”) lo que entendíamos por escenografía y nos quedábamos con la definición aportada por la *Enciclopedia del Arte Garzanti* que la definía como representación

¹⁴³¹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 067, 6-VII-1643.

¹⁴³² PASCUAL BONIS, M^a T., *Teatro, fiesta y sociedad en Pamplona...*, op. cit., pp. 356-444. De la misma autora *Teatros y vida teatral en Tudela: 1563-1750: estudios y documentos*. London-Madrid, Tamesis Books, 1990, pp. 44 y ss.

del ambiente en el que se simula una acción teatral¹⁴³³. La escenografía utilizaba múltiples medios (perspectivas, pinturas, mecanismos, luces, etc.) con intenciones y fines variables en relación con el espectáculo buscado o el sector social al que está dirigido. Es decir, la escenografía se nos revelaba como la base sobre la cual se asienta todo tipo de creación teatral.

Al estudiar la escena del teatro dentro de la escena de la fiesta se nos plantea un problema ya que, en realidad, todo es escena festiva y todo es, por tanto, representación teatral. Es más: se reconoce que el teatro, como elemento independiente, surge del seno de la religión y de la fiesta¹⁴³⁴. Debemos por tanto emplazar convenientemente esta escena dentro de la escena y explicar que esperamos demostrar con su estudio dentro de la fiesta barroca: el primer punto lo iremos revelando a lo largo de este capítulo; respecto a segundo tan solo confirmar que la escena teatral festiva barroca fue siempre un reflejo muy modesto de su hermana mayor, la fiesta, en Vizcaya pero que jugó un importante papel como complemento artístico y social en ella.

En el capítulo anterior hemos visto como el reflejo social jerárquico de la fiesta era evidente en la escena teatral. Pasemos ahora a revisar los aspectos puramente artísticos.

En primer lugar, y es algo que debemos dejar claro desde el principio, debemos comprender que era impensable para los promotores del teatro festivo la aplicación de grandes escenografías sobre los tablados: tenemos muy poca tradición teatral en el territorio vizcaíno excepto en lugares muy concretos y cuando esta existe se circunscribe al teatro vecinal. A esto se suma la afición más que evidente por otros elementos festivos como las procesiones o danzas que permitían la exhibición de los poderes locales de forma más evidente, haciéndolos destacar entre sus supuestos iguales; los alardes que exhibían el poder municipal; las misas donde se exhibían los puestos jerárquicos en el espacio religioso, etc. De cualquier modo, como hemos comprobado, lo último en las disposiciones municipales, tanto en los recintos religiosos como fuera de ellos, eran los adornos que no tenían más objetivo que sorprender y maravillar a los espectadores festivos. Los había, por supuesto, lo hemos visto, pero siempre fueron escasos y, si ellos que eran la base de la fiesta eran escasos, ¿qué se puede esperar entonces de las escenografías teatrales festivas vizcaínas?

¹⁴³³ *ENCICLOPEDIA del Arte Garzanti*, op. cit., pp. 313-316.

¹⁴³⁴ DÍEZ BORQUE, J. M^a, “Relaciones de teatro y fiesta...”, op. cit., p.20-22.

Al estudiar las figuras de los promotores, actores y espectadores en el capítulo anterior, ha quedado evidenciado que el teatro de las fiestas en el Señorío tuvo siempre un componente exclusivamente religioso quedando por ello reservado a los grandes momentos del calendario festivo anual aunque ya en el último tercio del siglo XVIII esto variará por las influencias de nuevas modas e ideologías (opera italiana que llega siguiendo la corriente de las modas francesas). El componente religioso aseguraba a los poderes locales, patrocinadores de todo el espectáculo festivo, el beneplácito tanto de sus congéneres como del público más popular y servía de vehículo de transmisión de la ideología imperante que era su benefactora.

Si la fiesta urbana era el gran escenario donde los poderosos locales representaban su composición gracias a elementos como la procesión, las misas, los fuegos de artificio, etc., el teatro era el reflejo menor de ese gran argumento que encontraba en el lenguaje literario, en la palabra representada, oída y vista, su mejor vehículo para influir en los asistentes. Aunque decisivos, los elementos literarios del resto de la fiesta (hojas impresas con emblemas, máximas, etc.) solían ser comprendidos por unos pocos que poseían la clave de su composición. En el teatro un texto ayudado por una figuración activa, reconocida por un público más amplio, tenía muchas más posibilidades de ser comprendida a pesar de sus posibles cultismos.

Es el poder del teatro, limitado dentro de la fiesta puesto que se circunscribe a un espacio bien acotado, pero, por transcurrir en un marco más o menos estable, logra una mayor duración temporal y un efecto más trascendente a largo plazo, aunque el escenario de la fiesta sea la ciudad misma donde todos son participantes, obra y escenario.

Las obras, autores e incluso actores del barroco han sido estudiados con amplitud desde largo tiempo atrás y sería ocioso pretender dar aquí una bibliografía detallada sobre este asunto, bibliografía que tampoco es nuestra labor proporcionar¹⁴³⁵. Nos interesa más resaltar el trabajo escénico que se hacía para acondicionar los espacios

¹⁴³⁵ Citamos tan solo algunos trabajos que unen la fiesta y el teatro durante el Barroco entre los muchos existentes: *El TEATRO descubre América: fiestas y teatro en la Casa de Austria (1492-1700)*, Madrid, Mapfre, 1992; ALCALÁ ZAMORA Y QUEIPO DEL LLANO, J.; BERENGUER CEBRIÁ, E. [coord.], op. cit.; GARCÍA SÁNCHEZ, M^a C., “Las fiestas del Corpus y el espectáculo teatral en Úbeda en el Siglo de Oro”, en *ACTAS de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, IV*, Ciudad de Juárez, México, Universidad Autónoma, 1996; GRANJA, A. de la: “El entremés y la fiesta del Corpus”, *Criticón*, n.º. 42, 1988, pp. 139-153; ROJO VEGA, A., *Fiestas y comedias en Valladolid: siglos XVI-XVII*, Valladolid, Ayuntamiento, 1999; VIFORCOS MARINAS, M^a I., *El teatro en los festejos leoneses del siglo XVII*, León, Universidad, 1994; etc.

y lugares para las representaciones, al fin y al cabo transformaciones artístico-festivas también, con citas que nos informan sobre estos componentes extraordinarios de la fiesta: adornos, cortinas, componentes líricos, maquinarias simples, etc. Así, estas pequeñas escenas teatrales nos mostrarán también como se transformó un espacio cotidiano en otro festivo lleno de maravilla, haciéndonos concebir el conjunto mutacional de la fiesta y su posible visión global.

Debemos, primeramente, hacernos una idea del tipo de obras que los vizcaínos de la época veían para después situar los elementos escenográficos de los cuales tenemos alguna referencia pues el tema siempre determina el escenario.

Las obras de la fiesta barroca vizcaína, todas las obras que hemos encontrado citadas al menos, eran, como ya se ha dicho, de componente religioso, las “comedias a lo divino” que decía Cervantes¹⁴³⁶ y se convertirían en el XVII en “comedias de santos”. El teatro del Corpus, el teatro por excelencia en Vizcaya durante este periodo, contenía dos piezas diferenciadas: el auto sacramental, de tema estrictamente religioso, y la comedia “a lo divino”, en la cual los temas profanos se convertían en alegorías de lo sacro. Los autos sacramentales fueron, en principio, representados dentro de las iglesias: así se recoge en los decretos sinodales del arzobispo de Burgos de 1577, archidiócesis a la que Durango pertenecía¹⁴³⁷. Citas primerizas sobre autos, ya fuera de los recintos sacros, las hay, por ejemplo, en Bilbao¹⁴³⁸.

En Bilbao los autos y comedias del Corpus se repartían temporalmente tal y como se hacía en el resto de la Península¹⁴³⁹: por la mañana se representaban los autos sacramentales, de tema estrictamente sacro, y por la tarde se representaban las comedias, menos severas religiosamente, y donde los temas “humanos” hacían referencia a los divinos¹⁴⁴⁰. En Durango el reparto de los actos teatrales era distinto: en unas citas se nos dice que el día de Corpus se representaba sacramental y comedia y el día siguiente sacramental¹⁴⁴¹ y, más avanzado el siglo XVII, que el día de Corpus se

¹⁴³⁶ MAYDEU, J. A., op. cit., p. 26.

¹⁴³⁷ *DECRETOS del Arzobispado de Burgos 1577*, Libro III, cap. 15, en VERY, F.G.: *The Spanish Corpus Christi procession...*, op. cit., Apéndice B, p. 114.

¹⁴³⁸ Dos autos (por la mañana) y dos comedias (por la tarde) que se traducían de la siguiente manera: Corpus, un auto y una comedia; octava, un auto y una comedia. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 041, 2-VI-1617, p. 49; 076, 29-IV-1652, p. 57.

¹⁴³⁹ ZABALETA, J. de., op. cit.

¹⁴⁴⁰ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 048, 6-VI-1624.

¹⁴⁴¹ A.H.M.D. Libros de actas, 6, 11-V-1612, p. 210.

realizaba una danza y el auto sacramental mientras que al segundo día se realizaba otra danza, se representaba la comedia “a lo divino” y se corrían toros¹⁴⁴².

Por otra parte, Durango será el único lugar donde sabemos positivamente que se representaron otro tipo de obras teatrales, siempre relacionadas con actos festivos: así tenemos una fiesta de Nuestra señora de Agosto en la que, por la guerra con Cataluña, se representan “comedias a lo divino”¹⁴⁴³ o por la victoria sobre Barcelona de 1652 que se representa una comedia ya compuesta y ensayada¹⁴⁴⁴.

En cuanto al tipo de piezas que se representaban en los tablados vizcaínos, de nuevo tenemos que recurrir al bien aprovisionado archivo municipal durangués que es el único que nos informa de que sobre sus tablas se citaban comedias, autos sacramentales, loas y entremeses¹⁴⁴⁵. De esta forma nos es dado conocer que las representaciones, al menos en Durango, constaban de las piezas clásicas de estas obras con loas introductorias antes de las comedias entre las cuales se intercalaban los entremeses¹⁴⁴⁶.

Sobre que temas eran los representados tendremos que conformarnos con lo que conocemos también en Durango donde encontramos la vida de San Bruno o temas paganos tratados “a lo divino” como “El robo de Helena” de 1624¹⁴⁴⁷. Esta última obra, precisamente, genera uno de los momentos más interesantes del teatro en el Corpus vizcaíno de estos siglos: en el decreto del 30-V-1624 el regimiento decide acudir ante el arzobispo de Burgos para que revoque la orden dada por el obispo de Calahorra que prohibía representar la comedia prevista aquel año para el día del Corpus ya que...

“...a su noticia hera benido que alguna persona con mala yntencion avia dado noticia Al señor obispo deste obispado que el dia de Corpus a honor del Smo. Sacramento se hazia la comedia del robo de helena a lo humano por cuya razon havia librado unas letras en que mandava que no se repressentasse por yndecencias que tenia= y la verdad hera que la dicha comedia hera en metafosa a lo dibino que en carros triunfales se avia presentado en la corte por lo cual sus mercedes hordenassen en lo que mas conbeniesse al servicio de Dios nuestro señor y la costumbre que esta dicha villa a tenido en azer fiestas en servicio del Santissimo Sacramento y la costa grande que en ensayar se a hecho...”.

Este texto nos revela muchos aspectos del teatro del Corpus en las villas vizcaínas. En primer lugar nos habla del tema religioso como el único posible para la

¹⁴⁴² A.H.M.D. Libros de actas, 8, 11-V-1647, p. 288-289.

¹⁴⁴³ *Ibíd.*, 16-VII-1649, p. 338v.

¹⁴⁴⁴ *Ibíd.*, 22-X-1652, p. 406v.

¹⁴⁴⁵ *Ibíd.*, 9, 17-III-1662, p. 47.

¹⁴⁴⁶ PASCUAL BONIS, M^a T., *Teatros y vida teatral en Tudela...*, op. cit., p. 49.

¹⁴⁴⁷ A.H.M.D. Libros de actas, 7, 30-V-1624, p. 260.

fiesta: tan solo se admitía un tema “humano”, profano, si este podía “metamorfosearse a lo divino”, es decir, si de él podía extraerse alguna lectura de tipo religioso a través del simbolismo de situaciones y personajes. Si un tema de tipo mitológico como el rapto de Helena únicamente pudiese interpretarse de forma literal, “humana”, no sería digno de ser representado en un día de homenaje al misterio más sagrado de la misa católica y, por tanto, sería vetado de inmediato por el diocesano. Eso es lo que ocurrió en Durango aquel año de 1624 al creer el obispo que la pieza contendría “indecencias” que harían alusión a las pasiones humanas. El ayuntamiento durangués se defiende puesto que debiera ser evidente que ellos jamás financiarían una obra sin carácter sacro para semejante día. El regimiento solo está dispuesto a patrocinar representaciones que le prestigien tanto social como moralmente lo cual, dentro de la mentalidad del siglo XVII, quiere decir obras de tema religioso. Como mediador de este logro está la figura del licenciado del cabildo eclesiástico, director de la representación teatral, que ha elegido esta obra metamorfoseada “que en carros triunfales se avia representtado en la corte”, como aval de la calidad y la rectitud de una pieza ya interpretada en los grandes carros de tramoya de la capital de reino. De este modo el decoro (entendido como adecuación entre significado y significante) y la calidad de la obra se aplican también a los patrocinadores del espectáculo, el regimiento local.

Para disipar cualquier duda que el obispo aún pudiera albergar se solicita que la obra “se pueda representar fuera del cuerpo de la yglesia en el cimiterio que es lugar y sitio destinado para hazer las fiestas del Santisimo Sacramento” con lo cual el regimiento se muestra acorde con las nuevas corrientes del Concilio de Trento que, como se ha explicado, buscaba sacar el teatro de las iglesias.

La presencia de los clérigos hará que el Corpus durangués se caracterice además por usar un espacio que, en principio, nunca se pensó para ser parte de una escena teatral: el pórtico-cementerio-mercado de Santa M^a de Uribarri¹⁴⁴⁸, donde la comedia aparece asentada ya en 1625¹⁴⁴⁹. Aunque el uso de los cementerios y pórticos como lugar de representación teatral va a ser algo más bien común en el Señorío como lo ejemplifica el caso de Bilbao y el cementerio de San Antón.

“La salida del teatro de las iglesias favoreció la búsqueda de una forma nueva de representar que va desde el tablado provisional hasta la utilización de un espacio enteramente cerrado y con una sola puerta de entrada”¹⁴⁵⁰

¹⁴⁴⁸ A.H.M.D. Libro de actas, 7, 30-V-1624, p. 260.

¹⁴⁴⁹ *Ibid.*, 11-IV-1625, p. 305.

¹⁴⁵⁰ PASCUAL BONIS, M^a T., *op. cit.*, p. 67.

Durante los siglos que nos ocupan, el teatro religioso en el Señorío tuvo un espacio predominante de representación en cuanto a los poderes municipales se refiere: el tablado escénico. Era el lugar citado en Durango, lo es también en Valmaseda y de nuevo lo será, hasta la construcción del nuevo ayuntamiento, en Bilbao.

En Valmaseda el lugar elegido para la representación será la plaza mayor o real, cerca de la iglesia de San Severino y del ayuntamiento¹⁴⁵¹. De igual forma sucederá en Bilbao levantándose los tablados primero en la plazuela de Santiago y luego en la plaza vieja, junto al ayuntamiento, patrocinador y subvencionador del evento: en 1623 llegan a levantarse tres, repartidos entre el Corpus y su octava, para estos menesteres¹⁴⁵².

Es lógico que las representaciones teatrales se realizasen en el Señorío en tablados pagados por los ayuntamientos debido a la posible reutilización de los mismos y a su menor aparatosidad y menor precio frente a los carros. El hecho de que en Bilbao hubiese tantos responde a una lógica simple: uno se levantaba para autos y comedias del Corpus, otro en la octava...y otro para las autoridades. Mientras que en lugares como Durango las autoridades se sientan en bancos a nivel del público, en Bilbao los poderes públicos y sus invitados elevan sus bancos¹⁴⁵³ sobre sus convecinos y ven la comedia al nivel del tablado de esta. Eso explica porque un caso como el de Juan de Jugo en 1624¹⁴⁵⁴ levantaba tanta polémica entre los miembros del regimiento: en un momento en el que el ayuntamiento se elevaba tanto moral como físicamente sobre el resto de los habitantes de la villa, uno de los miembros de las instituciones locales tenía el descaro de pasearse sin acercarse al tablado de autoridades, como despreciándoles. Por esta cita sabemos, además, que en Bilbao las comedias se representaban, antes de levantarse el nuevo ayuntamiento, en la plazuela de la iglesia de Santiago. Desconocemos en que momento el poder religioso tiene que desplazarse ante el seglar, pero las comedias del Corpus pasan a representarse en el cementerio de San Antón donde las encontramos ya en 1643¹⁴⁵⁵, un lugar sito junto a San Antón, frente a una iglesia donde tiene su sede la cofradía de San Gregorio Nacianceno, cofradía de los grandes propietarios de la tierra, y junto al ayuntamiento, edificio que compartirá siempre con el Consulado bilbaíno, es decir, en el lugar donde se reúnen los grandes poderes públicos de la villa.

¹⁴⁵¹ A.H.M.V. Libros de actas, nº. 26, 28-IV-1650.

¹⁴⁵² A.F.B. Bilbao, libros de actas, 047, 7-VII-1623

¹⁴⁵³ *Ibíd.*, 060, 9-VI-1636.

¹⁴⁵⁴ *Ibíd.*, 048, 6-VI-1624.

¹⁴⁵⁵ *Ibíd.*, 067, 6-VII-1643.

Estos tablados, tanto de autoridades como de representaciones, tendrán el privilegio de estar hechos por artesanos locales conocidos, como el entallador Juan de Astorquiza o el maestro carpintero Juan de Basarrate en Bilbao¹⁴⁵⁶ o Juan de Esquibel, también maestro carpintero, en Valmaseda¹⁴⁵⁷, gozando los de Bilbao no solo de bancos sino también de algunos adornos¹⁴⁵⁸. En Durango los bancos de las autoridades¹⁴⁵⁹ se colocarán junto al tablado, bancos que, como seguramente ocurriría en Bilbao, estaban destinados al regimiento local y eran trasladados hasta el cementerio de Santa María no solo para el ayuntamiento sino para toda la gente notable, local y extranjera, que se reunía allí con motivo de tan importante acto.

Mientras que en el resto del señorío el teatro se llevará a cabo en los tablados provisionales, solo Bilbao acabará teniendo un espacio que, durante años, se dedicará de forma específica a albergar los acontecimientos teatrales, aunque durante décadas será destinado a otros usos, regresando de nuevo a los usos escénicos: el patio interior del nuevo ayuntamiento. Cuando este edificio se de por finalizado, a finales de 1670, la comedia pasará a representarse dentro, en su patio, lo que dará lugar a disputas entre Consulado y regimiento por los lugares privilegiado del mismo. De nuevo la jerarquía y el poder local se impondrán a cualquier otra consideración a la hora de determinar el lugar de la representación y el reparto de los espacios acotados por la misma, dilucidándose la cuestión del reparto de lugares jerárquicos de una forma tan estricta o más que la que se daba en las procesiones festivas.

“Dixeron que conbenia se rreparttiesen los aposenttos que acen al patio y pasando a hazer dicho rrepartimiento rreserbaron el primer aposentto que esta a la mano derecha del asientto de dichos señores para el sr. corregidor=y el aposentto de enfrente que es el primero que esta a mano izquierda de dicho asiento para que los señores diputados generales de este dicho señorío quisieren allarse juntto y con sus syndicos generales y secretarios para lo qual esta prebenida zeloçia por mas deferencia y los demás aposenttos se rreparten entre los dichos sres. Alcaldes Regidores Sindico y mi el dicho escribano por su horden y grado rreserbando para el prior y consules de la casa de la contrattazion tres aposenttos del segundo alto ha saber el primero que cae a mano derecha del asientto de dichos prior y consules para el dicho prior y para los dos consules los que se siguen después de haber llenado el número de los sres. De este dicho ayuntamiento y de mi el dicho escribano y rrespecto de sobrra dos aposenttos en dicho segundo alto siguientes a los de los dos consules

¹⁴⁵⁶ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 067, 6-VII-1643.

¹⁴⁵⁷ A.H.M.V. Libros de cuentas, nº. 19, 1617, p. 161.

¹⁴⁵⁸ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 060, 9-VI-1636.

¹⁴⁵⁹ A.H.M.D. Libro de cuentas, 5, 1644. Pagos por el traslado de bancos se hallan desde la década de 1630 hasta la desaparición de las representaciones teatrales.

los rreserbaron a disposicion de los dichos señores D. Joan Antonio de Basurto y D. Carlos de Yraçagorria mayordomos del santísimo...”¹⁴⁶⁰

La estricta disposición de los espacios y asientos de los pisos del patio interior del ayuntamiento bibaíno ejemplifica de forma clara la plasmación jerárquica que se refleja en la fiesta, la plasmación ideal de los espacios que las autoridades intentan que sean imagen veraz de la sociedad en que viven, pero un ideal, al fin y al cabo, que será cuestionado incluso por los propios componentes de esa jerarquía (como veíamos en el caso de Juan de Jugo) y que solo existe de forma veraz en la mente de los patronos de la fiesta.

Ante la imposibilidad de saber como era el espacio de este “corral de comedias”¹⁴⁶¹ bilbaíno, pues no existe ninguna representación artística del interior del antiguo ayuntamiento junto a San Antón, debemos conformarnos con especular sobre su posible estrechez, su acceso mediante arcos (de forma similar tal vez a como ocurre en el ayuntamiento de Valmaseda) y su habilitamiento temprano, en el segundo tercio del siglo XVIII, también como alhódiga municipal y mercado ante la progresiva desaparición de los autos y las comedias religiosas.

Un dato bastante original sobre las representaciones teatrales en este espacio nos la proporcionan las actas del Consulado de Bilbao con motivo de las actuaciones de ópera que se empezaron a llevar a cabo en este recinto en la década de 1770: el estado de la iluminación.

El verdadero trasfondo del asunto se debe de nuevo a la disposición jerárquica de los espacios destinados a las autoridades (el regimiento se ha apropiado de un cuarto del edificio perteneciente al Consulado, ha puesto una gradería en el mismo para poder ver las funciones, y la asistencia de público general a las representaciones daña su dignidad y dominio del lugar) lo que dará lugar a una queja de los miembros del Consulado respecto a la peligrosidad de representar obras en el patio del ayuntamiento, sostenido con postes de madera (nos imaginamos que se refieren a los pilares o columnas que darían paso al patio interior y a las ventanas de los pisos) y que debe iluminarse con velas de sebo con el peligro que eso conlleva¹⁴⁶². La queja surge ante las reiteradas representaciones de ópera que se estaban produciendo en el recinto y que, en

¹⁴⁶⁰ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 108, 3-VII-1684, p. 124.

¹⁴⁶¹ *Ibíd.*, 109, 14-II-1685, p. 27v.

¹⁴⁶² A.F.B. Bilbao, Consulado, libros de actas, 15, 22-XII-1775, pp. 309-322.

ese momento, contaban con menos de 40 luces para su iluminación, según los representantes del ayuntamiento. No deja de ser sintomático la mezcla que aún existía entre pensamiento barroco e ilustrado en las mentes de los poderes locales cuando se alude a la iluminación de los “Reales Coliseos” para defender la falta de peligrosidad que entrañaban las velas del patio:

“...a vista de que en las funciones que se hacen en los Reales Coliseos, comprendidos dentro de el Real Palacio, subsistiendo en él toda la real familia, es notorio se encienden el excesivo numero de 60.000 luces poco mas o menos, sin recelo de inconveniente”.

Por todo ello el Consulado pide que las representaciones se hagan de día “que es lo que nos parece se ha debido y debe providenciar” para que las luces artificiales no se conviertan en un peligro.

Como ya hemos dicho, en el fondo de la disputa late una cuestión de jerarquía social que se solventará cuando el regimiento permita que el consulado acuda de forma gratuita a las representaciones, asunto que, al parecer, originó el problema. A cambio, el Consulado permitirá que los componentes del ayuntamiento ocupen el espacio del segundo piso que éstos trataron de quitarles¹⁴⁶³.

Como vemos, hasta ahora la acotación del espacio escénico se ha resultado debido a la determinación de las obras, religiosas, “a lo divino”, adecuadas moralmente y escénicamente a las fiestas celebradas, dignas de ser financiadas por las autoridades locales y de ser vistas por los vecinos hidalgos. Obras representadas en tablados escénicos levantados en plazas y/o cementerios donde reside el poder religioso y el municipal, incluso el de otras instituciones locales como el Consulado; tablados que a veces cobijan a los mismos poderosos que acuden a la representación, elevados y prestigiados de esta forma ante el pueblo; tablados que solo en Bilbao fueron sustituidos por el patio interior del ayuntamiento donde se sigue representando la comedia de las jerarquías que se representa de forma soberbia en el espacio urbano de la fiesta.

Las obras pues han sido elegidas; el espacio delimitado. Queda por saber como era la escena en sí. Esa pequeña escena dentro de la escena mayor que la determinaba y rodeaba. Cuando nos enfrentamos al estudio de esa escena es cuando verdaderamente tropezamos con las mayores dificultades en nuestro estudio pues de los elementos

¹⁴⁶³ A.F.B. Bilbao, Consulado, libros de actas, 16, 7-I-1776, p. 1-2.

puramente escenográficos de la misma, los que más cercanos están al estudio artístico, apenas sabemos nada.

De Bilbao, donde la jerarquía que rodeaba al escenario importaba muchísimo más que lo representado en éste, no tenemos más indicación del escenario que los “adornos” ya citados. En Valmaseda, donde encontrábamos también numerosos datos del elemento humano de la obra, solo disponemos de un dato del escenario: este se cubría con unas cortinas de lienzo, seguramente como telón de fondo, que se elaboraron nuevas en el año 1655 “por el mal trato que se les hace” y en las que se pintaron las armas del señorío y de la villa¹⁴⁶⁴: como vemos de nuevo el poder se posesiona de un espacio que en principio se reservaba tan solo a la representación.

En el único lugar que encontramos una relación algo más detallada de los aderezos escénicos es Durango. Allí, por fin, se nos cuenta como el tablado se hallaba cubierto de tramoyas y lienzos pintados [fig. 90]. En realidad no es de extrañar que el municipio durangués se molestase en especificar los adornos que pagaba en la escena teatral ya que consideraban que sus autos teatrales y comedias eran los mejores de toda Vizcaya y a ellos concurrían “la mayor parte de este Señorío”¹⁴⁶⁵. Es por eso que vestirán el tablado con tramoyas y “bestuario” necesario, trayendo pintores foráneos para realizar los mismos siempre que fuese necesario¹⁴⁶⁶.



Fig. 90. “Mar de olas”, recreación moderna de un efecto teatral del barroco.

Para hacer los lienzos o “mantas” se contrataba a personas como Martín Guerra¹⁴⁶⁷, Agustín de Uribe¹⁴⁶⁸ o Francisco de Eguizábal¹⁴⁶⁹. Nada sabemos sobre el

¹⁴⁶⁴ A.H.M.V. Libro de actas, nº. 26, 5-VI-1655.

¹⁴⁶⁵ A.H.M.D. Libros de actas, 8, 30-III-1649, p. 330.

¹⁴⁶⁶ *Ibíd.*, 11-V-1647, p. 289.

¹⁴⁶⁷ A.H.M.D. Libros de cuentas, 5, 1629, p. 15v; 1630, p. 43; 1636, p. 142.

¹⁴⁶⁸ *Ibíd.*, 1633, p. 83.

¹⁴⁶⁹ *Ibíd.*, 1648, p. 339.

aspecto de tales lienzos excepto por un detalle, la pintura de la “nube” que aparece en 1630 y 1633¹⁴⁷⁰. Conocemos mejor el pago de zapatos ¹⁴⁷¹ y vestidos de los comediantes¹⁴⁷² que el escenario en que estos se desenvolvían. No es de extrañar ya que los representantes del ayuntamiento tan solo se molestarán en especificar que estas mantas o lienzos “gordos” del telón debían tener “pinturas al proposito”¹⁴⁷³.

El ayuntamiento, responsable último de la organización del Corpus, recurría a carpinteros, como Martín de Eguiraun, o entalladores, como Agustín de Uribe¹⁴⁷⁴, para la realización de los decorados pero, siempre que podía, el regimiento contrataba a gente más experta como Martín Guerra, artista que en 1622 pinta varios bultos y retablos en la iglesia de Santa María de Uribarri¹⁴⁷⁵ y que en 1638 pinta y dora el bulto de Santa Teresa colocado en la iglesia de Santa Ana¹⁴⁷⁶.

Es fácil percibir que, de todos los elementos del teatro festivo, el escenario real del mismo era lo que menos interesaba a los poderes que lo pagaban: a los influyentes les interesaba mucho más el efecto compositivo de la representación teatral, su poder como convocante de masas, como transmisor de ideas, como lugar de exposición de las jerarquías y del poder municipal, que la belleza escénica que rodeaba a lo representado. Con que la obra fuese adecuada a la moral y el pensamiento del momento y los actores fuesen cercanos a la ideología de los poderosos era suficiente. Si además estaban bien aleccionados y representaban sus papeles con mediana habilidad mejor que mejor. Para eso se les dotaba de trajes y calzado adecuado cuya suntuosidad reflejaba otra vez el poder que aquellos que los proporcionaban¹⁴⁷⁷. Con todo eso, ¿qué importaba si la escena eran cuatro tablones y un lienzo de fondo? El texto, la música (veíamos la

¹⁴⁷⁰ A.H.M.D. Libros de cuentas, 5, 1630, p. 43; 1633, p. 83.

¹⁴⁷¹ *Ibíd.*, 1635, p. 112; 1646; 1648, p. 342.

¹⁴⁷² A.H.M.D. Libros de cuentas, 8, 1663, p. 124 y 125.

¹⁴⁷³ A.H.M.D. Libros de actas, 9, 24-IV-1671, p. 157.

¹⁴⁷⁴ A.H.M.D. Libro de cuentas, 5, 1632; 1633, p. 83.

¹⁴⁷⁵ A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa María de Uribarri, 1613-1649, 1622, p. 130v-132.

¹⁴⁷⁶ A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa Ana, 1638-1691, 1638, p.3.

¹⁴⁷⁷ La gran importancia del vestuario en la escena barroca se debe al teatro representado en los colegios jesuitas donde las ropas eran aportadas por las familias de los estudiantes o por los burgueses de la población siendo, en todo caso, exponente de la riqueza de las clases adineradas locales. MENÉNDEZ PELÁEZ, J., “El teatro jesuítico: sistemas y técnicas escénicas: las raíces del teatro de Calderón de la Barca”, en *CALDERÓN, sistema dramático y técnicas escénicas: actas de las XIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 52-54.

guitarra en Durango)¹⁴⁷⁸, los vestidos, algún pequeño recurso escénico y la “gracia de los actores” eran suficiente para lo que el poder pretendía.

Sería pretencioso por nuestra parte hablar como resultado de todo lo expuesto de una escenografía en el teatro religioso-festivo de la época barroca en Vizcaya: el medio urbano se revela como el verdadero escenario festivo donde se desarrolla la labor de los poderes locales de un modo mucho más artístico y exigente de lo que sucedía en el escenario teatral. Tan solo resaltaremos algunas características evidentes: en primer lugar, afirmar que el texto fue siempre mucho más importante que la escenografía, no solo por el condicionamiento moral e ideológico, sino también por el imperativo económico. Los autores teatrales de la época sabían la realidad a la que se enfrentaban y es por ello que todos los creadores teatrales, desde el mismísimo Calderon de la Barca hasta el más insignificante autor trashumante, confiaban al texto los recursos escénicos que las circunstancias solían negar. No obstante la aparición de la música en manos de los clérigos y estudiantes de Durango, los vestidos ricos (decir suntuosos sería tal vez decir demasiado), las cortinas y los lienzos con paisaje (recordemos la “nube”) nos hablan de la asunción de los principios escénicos que emanaban desde la corte madrileña...aunque de una forma terriblemente modesta. Ante la imposibilidad de saber como fue la escena barroca bilbaína (es posible que en un futuro cercano se puedan saber más cosas gracias al estudio de los papeles del Colegio jesuítico de San Andrés de Bilbao) tenemos que conformarnos con los pocos datos que tenemos e interpretarlos.

Por ejemplo, podemos afirmar que la música se utilizaba para lograr una ambientación adecuada de la obra que se representaba tal y como sucedía a escala mucho mayor en las obras de Calderón de la Barca representadas en la corte de Madrid¹⁴⁷⁹. Mucho del logro de la obra se encontrará pues en el propio texto de cual desconocemos todo en las villas vizcaínas pues, como hemos visto, las comedias suelen ser adaptaciones realizadas por maestros y religiosos a partir de otras obras que también nos son desconocidas. Dudamos mucho de que los textos versionados pudieran en ningún caso acercarse a los logros literarios y escénicos de alguien como Calderón¹⁴⁸⁰:

¹⁴⁷⁸ De nuevo debemos atribuir la relevancia de este componente a los jesuitas que incorporaron la música a sus representaciones desde la segunda mitad del siglo XVI. MENÉNDEZ PELÁEZ, J., op. cit., p. 55. También GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, C.: *El teatro escolar de los jesuitas...*, op. cit., p. 257-258.

¹⁴⁷⁹ MAESTRE, R., “La gran maquinaria en comedias mitológicas de Calderón de la Barca”, en *El MITO en el teatro clásico español: ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro clásico español (Almagro, 25 al 27 de septiembre, 1984)*, Madrid, Taurus, 1988, p. 75.

¹⁴⁸⁰ Incluso los autos sacramentales de Calderón, representados ante los madrileños sobre carros y tabladros, no tiene nada que ver con las modestas representaciones vizcaínas que solo son comparables a los primeros en que son autos representados sobre tabladros. Para conocer más sobre este tema véase, por

desde luego un telón de fondo pintado no puede recrear grandes espacios y el paso de una “nube” por el mismo no añade demasiada maravilla que digamos. Sin embargo, la importancia que se da a estos elementos nos debe llevar a verlos en su contexto, percibiéndolos como un componente maravilloso más del escenario teatral, y por ende del festivo, que daba cohesión a lo escuchado y visto creando, siempre modestamente, ese efecto del “movere” capaz de sumir al espectador en otra realidad distinta de la que estaba habituado.

Si los elementos escénicos eran los imprescindibles para producir la unión entre texto y vivisión, es evidente que la reconstrucción escénica del texto corría a cargo tanto de la imaginación de los espectadores, bastante imposible de cuantificar, como a la habilidad de los intérpretes. Por su repetición, por ejemplo, sabemos que personaje del “simple” o “bobo” tuvo mucho éxito en las obras valmasedanas ya que los pagos por su gorro y su “sayo” están presentes desde finales del XVI¹⁴⁸¹. Pero este es el único personaje del cual encontramos alguna referencia.

Tal vez no podamos saber quienes eran esos actores, ni aficionados ni profesionales, pero si podemos averiguar que tipo de recursos empleaban para dotar a los textos de la maravilla que la realidad escénica les negaba en gran parte. Sobre todo si hablamos de los clérigos que participaron en las obras.

Recordemos que los espectadores que acudían a estas sacras representaciones en su mayor parte eran analfabetos: el 80% de los españoles (algo menos en el País Vasco debido a la labor escolarizadora de los municipios) no leía siendo la fiesta y el teatro los grandes elementos adoctrinadores para llegar hasta ellos¹⁴⁸². Si el teatro en general cohesionaba la sociedad e impedía la agitación mediante el convencimiento social de los espectadores, el teatro religioso festivo no solo reflejaba jerarquías mundanas sino que adoctrinaba a los fieles en los principios morales religiosos defendidos por esa sociedad. El teatro festivo se presentaba de esta manera como un elemento preciso y precioso para divulgar la doctrina católica adecuada y deseada desde las altas jerarquías, tanto religiosas como seculares. Tengamos en cuenta que, en esta misma época se

ejemplo, la bibliografía de VAREY en la nota 1307 a la que añadimos los diversos estudios contenidos en DÍEZ BORQUE, J. M^a [ed.], *Calderón desde el 2000*, Madrid, Ollero y Ramos, 2001.

¹⁴⁸¹ A.H.M.V. Libros de actas, n.º. 16, 2-VI-1610, p. 263.

¹⁴⁸² PORTÚS PÉREZ, J., *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, Nerea, 1999, p. 20.

consideraban a las iglesias como trasunto divino del teatro¹⁴⁸³, a los templos como escenas sacras¹⁴⁸⁴ y a los sacerdotes como comediantes “divinos”¹⁴⁸⁵. Esta realidad, sin embargo, chocaba una y otra vez con las directrices tridentinas como se ven expresadas, por ejemplo en las sinodales del obispo de Pamplona publicadas en 1591 donde se dice:

“Ytem por quanto somos informados que debaxo de título de devoción muchas personas así hombres como mugeres van a velar a las Iglesias y hermitas de esta nuestra diócesis, de noche, y comen y beven en las dichas yglesias y danzan y se fazen representaciones y se dizen muchos cantares deshonestos y se cometen muchas ofensas de Dios Nuestro Señor, de donde se siguen muchos escándalos... estatuyamos y ordenamos que de aquí adelante ninguna persona eclesiastica ni seglar de cualquier calidad o preeminencia que sea pueda velar ni vele en Yglesia o hermita de nuestro obispado de noche, ni coman, ni dancen en ellas ni canten cantares deshonestos, ni hagan representaciones so pena de un ducado, en la qual incurra tambien el clerigo que lo consintiere”¹⁴⁸⁶.

Sin embargo en ese mismo escrito se deja abierta la posibilidad de que los clérigos sigan formando parte de las representaciones de teatro al menos durante el Corpus Christi:

“...pero se entienda en la fiesta del Corpus Christi, siendo cosas decentes y honestas y examinadas por Nos o nuestro Vicario general con que no se represente, durante los oficios divinos, ni pare la procesion por ningunas representaciones”¹⁴⁸⁷.

Aprovechando semejante permisividad las autoridades de Durango se beneficiarán durante largas décadas de la experiencia de sus sacerdotes en las representaciones teatrales. No olvidemos que el fin de la predicación en el Barroco era enseñar, deleitar y, sobre todo, mover, tal y como sucedía en el teatro¹⁴⁸⁸. De esta forma los sacerdotes cuidarán mucho tanto el componente de la voz (del cual hemos hablado también en el elemento sonoro) como el visual:

¹⁴⁸³ CERDÁN, F., “La oratoria sagrada del siglo XVII: un espejo de la sociedad”, en *ACTAS del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO): (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, Alcalá de Henares, Universidad, 1998, T. I, p. 34.

¹⁴⁸⁴ ZABALETA, J. de, op. cit., p. 192.

¹⁴⁸⁵ OROZCO DÍAZ, E.: “Sobre teatralización del templo...”, op. cit., vol. I, p. 270.

¹⁴⁸⁶ ROJAS Y SANDOVAL, E., *Constituciones Sinodales del obispado de Ramplona. Compiladas y ordenadas por Bernardo de Rojas y Sandoval, obispo de Pamplona, del Consejo de su Majestad. En el Synodo que se celebró en su Iglesia Catedral de la dicha ciudad, en el mes de agosto de 1590, Pamplona. Thomas Porralis, 1591*, libro tercero, p. 92. Cit. PASCUAL BONIS, M^a T., op. cit., p. 66.

¹⁴⁸⁷ Lo mismo sucede en el arzobispado de Burgos: en el libro tercero, capítulo tercero de los decretos arzobispaes de 1577, se permitían solo las “representaciones honestas” durante la procesión del Corpus o tras él. *DECRETOS del Arzobispado de Burgos 1577*, Libro III, cap. 15, en VERY, F.G.: *The Spanish Corpus Christi procession...*, op. cit., p. 114.

¹⁴⁸⁸ HERRERO SALGADO, F., *La oratoria sagrada española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1996, p. 165.

“Suele ser más acepto el sermón vivo que el escrito, y más eficaz la lengua que la letra; ni el dedo que escribe expresa tanto el afecto como el semblante. Porque no tanto suelen atender los hombres a lo que dices, o con que palabras lo dices, cuanto al rostro y acción con que lo dices”¹⁴⁸⁹.

Los predicadores estudiaban el modo, siempre natural de la voz, acomodando lo que se decía a los tres tipos de voz que se reconocían (grave, agudo y sobreagudo) según la necesidad de lo expuesto. Esa voz debía ser acompañada con los gestos adecuados tomándose para ello el ejemplo de los comediantes¹⁴⁹⁰ aunque si perder de vista el hecho de que a ambos los separa el “decoro” religioso:

“En este sentido, el púlpito ha de considerarse como verdadero prosenio desde el que el predicador se dirige directamente al público, como el comediante en el momento del soliloquio. Los fieles que participan en la celebración de la función litúrgica llegan a sentirse psicológicamente en actitud semejante a la que sienten en el teatro”¹⁴⁹¹.

Incluso es conocido que los predicadores acudían a los corrales de comedias a oír a los actores para aprender a pronunciar y a actuar¹⁴⁹².

Como vemos si bien la Iglesia va a renunciar al teatro propiamente dicho en los recintos religiosos, sus representantes van a hacer buen uso de las formas teatrales en gestos, actitudes, voces y un largo etcétera que seguirán desarrollando en los sermones y el teatro del Corpus...hasta que se les prohíba también el acceso a este último en base a la decencia y las buenas costumbres.

Esta condena de las aficciones teatrales sacerdotales será muy temprana en el territorio vasco y ya la tenemos en 1620 en las sinodales de Calahorra-La Calzada:

“Estatuymos y ordenamos [...], que ningun clerigo in sacris, ni Beneficiado, bayle, ni dance, ni cante [...], ni se disfracen ni entren a representar ninguna comedia, aunque digan que es a lo divino [...]”¹⁴⁹³.

Como vemos, el ordinario de Calahorra no dejó siquiera espacio para las representaciones del Corpus por lo que no es de extrañar que este tipo de representaciones con los clérigos ya tuviesen serias dificultades en el primer tercio del

¹⁴⁸⁹ Cita de San Bernardo, recogida por Fray Luis de Granada, y nombrada en HERRERO SALGADO, F., op. cit., p. 504.

¹⁴⁹⁰ HERRERO SALGADO, F., op. cit., p. 506. También SÁNCHEZ MARTÍNEZ, F. J., op. cit., pp. 1456-7.

¹⁴⁹¹ CERDÁN, F., op. cit., p. 34.

¹⁴⁹² *Ibíd.*

¹⁴⁹³ *CONSTITUCIONES synodales del obispado de Calahorra y La Calzada hachas y ordenadas por...Pedro Gonçalez del Castillo...en el synodo diocesano que se celebrou en...Logroño en el año de mil y seysçientos y veynte (en línea)*, Madrid, Viuda de Alonso Martínez, 1621, fol. 104 (pp. 203-204). [Citado el 1 de octubre de 2010]. Disponible en <http://www.memoriadigitalvasca.es/handle/10357/2492>.

siglo XVII como veíamos en el recurso ante el arzobispo de Burgos del ayuntamiento durangués elevado en 1624. Finalmente, lo sabemos, los clérigos vascos tendrán que desistir en su afición teatral pasando a ser meros espectadores, dejando la actuación para el púlpito.

Con todo esto, ¿hemos avanzado algo en nuestro intento de demostrar hasta que punto el escenario teatral era reflejo del escenario festivo? Como plasmación jerárquica del mundo que se hallaba en la fiesta no cabe duda que lo expuesto hasta ahora lo demuestra; como reflejo de la transformación artístco festiva...Dado que el teatro requería de un tablado, luces, vestuario, gestos, cortinas e incluso la nubecilla voladora de Durango, y con ellos recrea de forma “maravillosa” un texto que escapa a la realidad, habremos de afirmar que también la escena teatral de la fiesta vizcaína consigue sus propósitos...de forma tan modesta como el resto de la fiesta.

De cualquier forma debemos tener en cuenta que nunca podremos a saber realmente como fue aquella escena por lo cual concluimos con los argumentos del taller de escenografía que se reunió en las VII Jornadas de Teatro clásico español en Almagro, del 25 al 27 de septiembre en el año 1984¹⁴⁹⁴:

- “1. No se puede llegar a saber con exactitud como es la puesta en escena de las obras del Siglo de Oro.
2. Aunque se supiera, sería inevitable una “traslación” a nuestra época.
3. En cualquier caso, para una puesta en escena de un clásico hoy, es importante tener un conocimiento claro de las denotaciones y connotaciones de la representación teatral del siglo XVII.
4. Este conocimiento tiene la dificultad de que los datos que poseemos están muy dispersos y no existe un corpus básico que sirva de punto de partida.
5. Cada obra dramática requiere una solución espacial concreta que está implícita en el texto.
6. El texto es creador de espacios en cuanto que es mediador entre la experiencia del autor y de la colectividad en la que vive y crea.
7. El autor utiliza su lenguaje verbal que es a la vez creador de espacios interiores (en cuanto a los personajes) y exteriores (en cuanto a los distintos escenarios)[...]”.

¹⁴⁹⁴ “CONCLUSIONES del taller de escenografía sobre la comedia y el corral”, *El MITO en el teatro clásico español...*, op. cit., pp. 357-358.

6. *Influencia de la fiesta en la arquitectura y el urbanismo.*

Como venimos señalando, en la fiesta y la estética barrocas se da prioridad a las percepciones sensoriales, siempre con una ambición escenográfica. Así las portadas y torres de algunos templos y las fachadas, balcones, soportales y plazas, construídos o reformados, no solo marcan la direccionalidad de las calles sino que constituyen los jalones principales del recorrido festivo de las procesiones. Son como las envolturas externas que delimitan los espacios públicos y festivos de la vida ciudadana, donde se relacionan sus habitantes con la inamovible estructura jerárquica del Antiguo Régimen¹⁴⁹⁵.

Hemos contemplado como la fiesta se aprovechaba de los espacios ya preexistentes para dotarlos de nuevos significados gracias a los diversos elementos efímeros que hemos ido explorando, pero lo que no hemos analizado hasta el momento en profundidad (aunque hemos dado pequeñas pistas en diversos lugares) es como la presencia de la fiesta fue capaz de determinar la forma en que ciertos espacios públicos y privados perdurarían en el tiempo.

Tenemos documentadas en Vizcaya una serie de reformas que afectan a espacios sacros en relación con la fiesta, como las iglesias de Santa María de Uribarri de Durango y Santiago de Bilbao. Como importantes lugares ceremoniales, la portada mayor de Santiago de Bilbao y la occidental de Santa María de Portugalete fueron remodeladas a mediados y a fines del siglo XVII respectivamente, completándose este último templo con la torre, concluida a mediados del siglo XVIII. Entre los edificios civiles modificados en el siglo XVII por las celebraciones festivas hemos seleccionado el intento de apertura de un balcón en la torre de los Leguizamón con la oposición del ayuntamiento de la capital vizcaína, una galería encargada por los regidores, y el magnífico palacio Uriarte de Lequeitio. Las obras dieciochescas determinadas por estas procesiones parten del derribo y ensanchamiento de los viejos soportales medievales de Bilbao, con la consecuente construcción de nuevas arcadas, siguen con el edificio de la Bolsa y terminan con la plaza de Ondárroa.

¹⁴⁹⁵ Las ciudades del Barroco, con sus estructuras medievales, “veían convertirse a menudo sus calles y plazas en escenarios festivos organizados en función de la exaltación de una determinada ideología, así como de la ostentación de los diversos poderes. Fiestas litúrgicas, entradas reales, recepción de reliquias, canonizaciones, etc., convertían a la ciudad en imagen ideal y simbólica del poder ante los ojos de sus pobladores, a través de una instrumentalización artística de sus espacios, en algunas ocasiones efímera y en otras fruto de una larga elaboración encaminada a la creación de espacios festivos permanentes”. GOMÉZ LÓPEZ, C., “La instrumentalización de los espacios urbanos en los siglos XVI y XVII: El ejemplo de la Plaza del Mercado de Alcalá de Henares”, *Espacio, Tiempo y Forma*, V, 1992, p. 160.

La fiesta podía influir en el arte permanente de dos formas claramente diferenciadas: una como modelo efímero de objetos artísticos posteriores y otra como hecho determinante para la concepción de determinadas obras permanentes. En cuanto al primer aspecto en Vizcaya carecemos de restos realmente importantes al respecto (alguna custodia quizás, como vimos en su momento, ciertas pequeñas creaciones...): no hay monumentos pascuales, obeliscos, altares o arcos triunfales determinados que podamos señalar como origen de pórticos, retablos u otras construcciones que, por otra parte, si se encuentran en la base de obras de la época realizadas en el País Vasco. Por poner algunos ejemplos destacados citaremos el retablo mayor de la Iglesia del monasterio de Bidaurreta en Oñate, cuya fantástica escenografía, con ese balcón superior en forma de pabellón ochavado y perforado por la luz, remite a los mejores logros de los monumentos pascuales del XVII; el retablo mayor de la Purísima de Elorrio del cual hemos hablado y hablaremos en la monografía correspondiente o el retablo mayor de la iglesia parroquial de Segura, también en Guipúzcoa, cuya escenografía barroca, con ese precioso baldaquino que alberga la sagrada custodia, nos remite tanto a los Churriguera como al gran transparente de Toledo obra de Narciso Tomé.

Si bien no podemos señalar al arte efímero realizado en el Señorío como pieza fundamental en la creación de los elementos artísticos de las villas, si que podemos, en cambio, señalar a la fiesta como factor determinante en la realización de variadas modificaciones en los elementos urbanísticos y arquitectónicos de las mismas.

Al hablar del principio escenográfico como idea válida para analizar las creaciones festivas en el Señorío, hicimos un apunte sobre cómo la fiesta era capaz de modificar los trazados urbanos para lograr su mejor desarrollo: en nota a pie de página señalábamos como en Madrid se habían derribado varias casas para el recibimiento de los reyes y la corte en 1599 y 1606¹⁴⁹⁶. En Vizcaya jamás se llegarán a cometer excesos semejantes por la sencilla razón de que entre los Reyes Católicos y Fernando VII ningún rey español se dignó a pasar por este territorio. Habida cuenta del mercantilismo imperante en la mentalidad de los próceres de las villas, sobre todo a partir del siglo XVIII, no debe extrañarnos este detalle lo cual no es óbice para que, por otra parte, la

¹⁴⁹⁶ Alicia Cámara Muñoz habla de derribos de casas en Madrid para el recibimiento de los reyes en 1599 y 1606. CÁMARA MUÑOZ, A., op. cit, pp. 215-216.

fiesta fuese utilizada como excusa para llevar a cabo varias reformas urbanas, tanto públicas como privadas, tanto laicas como religiosas.

En el ámbito religioso, la fiesta modifica las iglesias en tanto que son el recinto del que parten y al que vuelven las procesiones festivas. Hay referencias a los recorridos procesionales, tanto en los recintos como fuera de ellos, y a cómo deben modificarse para responder a las nociones de “decoro” y “decencia” asociados con los mismos. Así se ve en lugares como Santa María de Urbarri en Durango...

“...se havia considerado por muchos vezinos desta villa el que zerrandose el transitto y arcos de las capillas que se hallan a dicha parte de a mediodia de paredes como estava traçado quedaria dicha iglesia en mala proporcion y sin aquella extensión y capacidad que se requiere para las procesiones y otros actos de concurso...”¹⁴⁹⁷.

...o Santiago en Bilbao, donde la nueva cofradía de San Joaquín y Santa Ana quiere cerrar las puertas que desde el claustro dan paso al crucero de la iglesia lo cual parece erróneo al maestro Martín de Zaldúa el cual, entre las razones que alega para impedir esta reforma, dice

“...que sería inconveniente para las procesiones que se hazen por el claustro entrando por la puerta que haze frente a la capilla de San Miguel y saliendo por estas al crucero cerrarlas por la confucion y deshorden de salir y entrar por una misma puerta...”¹⁴⁹⁸.

Martín de Zaldúa, “maestro arquitecto y de los celebres de estas provincias”, reconoció en 1718 la planta y el alzado de Santiago para esta obra. Zaldúa, que acababa de dejar la dirección de las obras del Santuario de Loyola¹⁴⁹⁹, resaltó que la puerta del claustro estaba enfrentada a la del cementerio, siendo trazadas “de forma simetrica”, y, debido a que la iglesia se halla dos pies por debajo del suelo de la villa, la existencia de ambas es necesaria para la ventilación de la iglesia tanto en invierno como en verano. Es interesante destacar que la puerta que se quería cerrar del claustro era de doble hoja, con una pilastra central, modelo gótico que también se encuentra en la Puerta del Ángel, portada lateral del conjunto eclesiástico. Se debe destacar esto porque, cuando se decide reformar la fachada principal de Santiago en el siglo XVII la primera medida que se

¹⁴⁹⁷ A.H.M.D. Libros de actas, 10, 6-V-1693, p. 71v.

¹⁴⁹⁸ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 141, 15-VII-1718, p. 74.

¹⁴⁹⁹ Para un análisis riguroso de la vida y obra de este arquitecto que llegó a modificar las directrices de Loyola dadas por Carlo Fontana en Roma: ASTIAZARAIN ACHABAL, M^o I., *Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII: Martín de Zaldúa, José de Lizardi, Sebastián de Lecuona*, San Sebastián, Departamento de Cultura, Diputación Foral de Guipúzcoa, 3 vol, Vol. 1, 1988, pp. 85-180.

lleva a cabo es derribar la pilastra central de la misma “para que libremente salgan y entren las procesiones”¹⁵⁰⁰.

La reforma de la portada mayor de Santiago [fig. 91] se planteó ya en 1641, coincidiendo en el tiempo con el remate del nuevo monumento y las disposiciones del Ayuntamiento sobre procesiones¹⁵⁰¹ y poco antes de declararse el incendio que acabaría con tres de los retablos de la iglesia. En 1641 la villa debía la escalofriante cifra de 49.000 ducados, deuda que había ido incrementándose sin cesar desde 1625, pero, a pesar de las dificultades, en 1642 ya estaba empeñada en la obra de los retablos y el monumento. Tan solo la portada se vería retrasada en el tiempo y no sería hasta 1650 que se afrontase el nuevo gasto: el remate recaería en Juan Sáez de Hormaechea, vecino de Guernica, que aplicaría la traza realizada por Martín Ibáñez de Zalbidea, a quien se califica de “maestro arquitecto”¹⁵⁰² y a quien se debe atribuir la traza de la iglesia de la Compañía de Jesús en Bilbao entre otros grandes edificios conventuales de la villa¹⁵⁰³. En las disposiciones de 1641 se decía que debía levantarse “el arco della” dando lugar al “tallado” del coro

“y quitar el pilar de mitad de la dicha portada para que libremente salgan y entren las procesiones palios pendones y las imágenes dellas y hazer las puertas nuevas de buena madera bien guarnecida de fierros en dichas medias puertas [...] y en cada media puerta su postigo de buena forma con que estara mucho mas adzentada la dicha portada y tanvien seria bien enlosar de buenas piedras quadradas el suelo de la dicha portada a la entrada asta los primeros pilares donde estan las pilas de agua bendita y azer estas pilas de nuevo de piedra de jaspe”¹⁵⁰⁴.

Como vemos se trataba de una reforma completa en la que se tenía en cuenta, sobre todo, el acomodo de la gente que entraba y salía de misa, “por quando lluebe queda mucha que en el esconde y oculta dentro y sale xente sin moxarse”, así como las piezas integrantes de las procesiones: palios, pendones e imágenes. Ya hemos hablado en un capítulo anterior de la importancia que tenían las procesiones como pieza de identificación jerárquico-social y como estructura visual-artística: que los elementos más representativos de semejante estructura deban ser realizados con un marco digno de su relevancia dentro de la comunidad no debería sorprendernos por lo tanto. Lo único

¹⁵⁰⁰ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 065, 9-IV-1641, p. 37v.

¹⁵⁰¹ *Ibíd.*, 26-III-1641, pp. 33-34.

¹⁵⁰² A.F.B. Bilbao, libros de actas, 074, 22-VII-1650 y 26-VIII-1650.

¹⁵⁰³ *Ibíd.*, 048, 8-X-1624. Habla de esta atribución tradicional BARRIO LOZA, J. A.; MADARIAGA VARELA, I., “Jesuiten arkitektura Bizkaian=La arquitectura de los jesuitas en Bizkaia”, en *JESUSEN Lagundia Bizkaian ...*, op. cit., p. 58.

¹⁵⁰⁴ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 065, 9-IV-1641, p. 37v.

que hacían las autoridades bilbaínas era proporcionar a este elemento propagandístico, religioso y laico a la vez, una forma artística adecuada a su “grandeza” e importancia social.

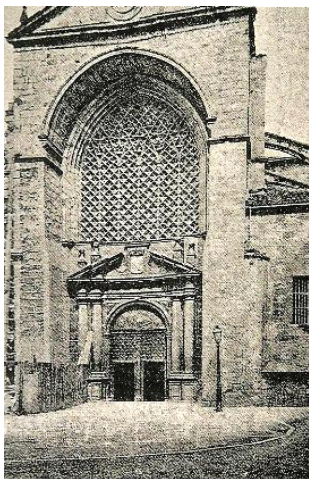


Fig. 91. IBÁÑEZ DE ZALBIDEA, M.: Portada mayor (1650), desaparecida. Parroquia de Santiago, Bilbao. Bizkaiko Foru Aldundia Artxiboa=Archivo de la Diputación Foral de Bizkaia.

La participación de Ibáñez de Zalbidea en el proyecto dotó al mismo de un aspecto clasicista que se ajustaba perfectamente al propósito procesional-festivo de los municipales y a su gusto estético: la portada en si repite el sistema de arco triunfal que los manieristas llevaban difundiendo en el foco de Burgos desde hacia un siglo. Tenemos suerte pues contamos con algunos testimonios gráficos de finales del siglo XIX que nos informan de cómo era en si la portada¹⁵⁰⁵:

“El ingreso era una equilibrada propuesta clasicista, un arco de triunfo entre pares de columnas toscanas rematas con frontón triangular roto para contener las armas de Bilbao”¹⁵⁰⁶.

La portada de la primera mitad del XVII ocupaba la mitad inferior de un gran “nicho-portalón”, en palabras de Barrio Loza, rematado con un frontón triangular que inscribía dentro un espejo, todo bajo traza de Manuel de Ceballos¹⁵⁰⁷. Por último, la mitad superior del portalón, bajo el gran frontón clasicista, estaría ocupada por una claraboya con tracería gótica de panal de abeja.

Cuando en 1650 se dio la obra a Hormaechea, que la realizó en piedra jaspe¹⁵⁰⁸, se decidió también

¹⁵⁰⁵ Para todo lo que atañe a esta antigua portada, la fuente bibliográfica fundamental es el profesor BARRIO LOZA, J. A., “El edificio”, en *La CATEDRAL de Santiago*, op. cit., pp. 102-104; BARRIO LOZA, J. A. [dir.], *Monumentos Nacionales de Euskadi...*, op. cit., p. 98; BARRIO LOZA, J. A., “El arte durante los siglos XVII y XVIII...”, op. cit., pp. 143-144.

¹⁵⁰⁶ BARRIO LOZA, J. A., “El edificio”, op. cit., p. 102.

¹⁵⁰⁷ BARRIO LOZA, J. A., “El arte durante los siglos XVII y XVIII...”, op. cit., pp. 143-144.

¹⁵⁰⁸ A.H.E.V. Bilbao, Santiago, libros de cuentas, 1619-1656, A-294, 1649-1655, p. 158.

“abrir dos puertas por dentro de la yglesia debaxo del coro en derredor de las dichas tiendas para poner los atriles y cossas que ocupan el atrio y entrada de la dicha yglesia de Santiago debaxo del coro y mudar el Baptisterio a otra capilla que se ha de hazer debaxo del dicho coro donde esta la tienda del cimiterio y reformar la puerta cruzal que salimos al cimiterio quitando el pilar de medio para que libremente entren los bultos de los passos de la semana santa y tambien ha de hazer las puertas de madera y clavazon de bronze dorado en ambas puertas asi en la principal de la plaçuela como en esta del cimiterio...”¹⁵⁰⁹.

Vemos así como no solo la puerta principal de la plazuela fue reformada para que las procesiones pudiesen entrar y salir dignamente sino que también la puerta del cementerio, puerta gótica que ha llegado hasta nosotros, quiso reformarse (quitándose ese incomodo pilar similar al de la puerta principal) para que por ella pudiesen entrar y salir los pasos procesionales que se cobijarían seguramente en el cementerio porticado, tal y como se hace aún hoy en día. Por otra parte parece que la desaparición del pilar de la portada del cementerio y la proyectada reforma nunca se llevaron a cabo ya que en 1662 de nuevo se habla de ejecutar una nueva puerta “con la decencia conveniente”, haciéndola de forma similar a la de la plazuela de Santiago¹⁵¹⁰.

Dice Barrio Loza que Santiago y Santa María de Portugalete pertenecen a un mismo tipo de iglesias hermanadas por el hecho de contar con sendos triforios¹⁵¹¹ pero no es este el único punto común entre las dos iglesias ya que es también el hecho festivo el que se encuentra como fundamento de la creación de la fachada principal de la obra portugaluja.

La reforma, o mejor dicho, la creación de la fachada de Santa María [fig. 92] fue un largo proceso que arranca hacia mediados del siglo XVII, poco después de que se ejecutase la obra bilbaína. En 1674 se hablaba de una nueva puerta “indecente” en la que, sin embargo, no actúan sino que se limitan a poner dos esquinales de sillería con sus respectivas pilas de agua bendita¹⁵¹². Vistas las actuaciones que hacían sobre la obra no es de extrañar que en la visita de arzobispo Peralta en 1681 se recuerde al consistorio local que el visitador de Burgos en 1670 advirtió, respecto a la iglesia, que

“siendo ella de los buenos y capazes que tiene este arzobispado y que solamente tenia una puerta principal por donde entran los feligreses a los oficios divinos y entran y salen las procesiones y que por ser util y conbeniente para el servicio de dicha yglesia y culto divino havia mandado dicho señor visitador que se abriese la

¹⁵⁰⁹ A.H.E.V. Bilbao, Santiago, libros de cuentas, 1619-1656, A-294, 1649-1655, p. 158.v.

¹⁵¹⁰ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 086, 6-II-1662, p. 36v.

¹⁵¹¹ BARRIO LOZA, J. A., “El edificio”, op. cit., p. 106.

¹⁵¹² A.H.M.P. Libros de actas, c. 3 n. 6, 17-VI-1674, p. 53.

dicha puerta de arco poniendo en ella una puerta luçida y antes un portal luçido para su adorno”¹⁵¹³.

El asunto además tenía trazas de regodeo puesto que se recordaba que en 1672 la visita del entonces arzobispo de Burgos a Portugalete, Enrique de Peralta y Cárdenas, también había tenido entre sus principales tareas la de recordar al regimiento local que debían acabar la obra de la puerta.

En 1681, sin embargo, la única obra que se había realizado era la apertura del arco de piedra, con una puerta nueva y un tejadillo sobre “*piladas*” de piedra, lo cual no era suficiente puesto

“que la portada y su campo por la parte donde se hazen las processiones esta yndecente de manera que en tiempo de aguas no se puede passar con dichas processiones de los feligresses a la dicha yglesia”.

Las frases anteriores demuestran que fue el hecho fundamental de la fiesta, la imagen escasamente lucida de las procesiones religiosas enfangándose al salir y al entrar en el recinto eclesiástico, la que decidió a los próceres municipales a reformar una portada que hasta ese momento solo había sido una puerta adintelada, sin más. En primera instancia, y para que el espectáculo del poder impresionase de forma adecuada a quienes lo contemplaban, se decidió “enlosar” toda la portada con piedras labradas “conforme estan a la parte de la otra puerta de la parte de la rribera”. Esta referencia hace alusión a la portada norte, realizada a mediados del siglo XVI, que tiene forma de arco triunfal sobre un arco de medio punto, encuadrado en una estructura adintelada, y flanqueado por dos grupos pareados de columnas. La portada que se halla a los pies de la iglesia, en el muro oeste (en teoría la portada principal a partir de su conclusión en 1683)¹⁵¹⁴, posee el mismo sentido de arco triunfal aumentado por los cuatro enormes pilastrones de la torre: enlazados por arcos de medio punto generan un pórtico abovedado de aristas- crucería que refuerzan el espíritu triunfal de la portada clasicista.

Siendo una portada mucho más austera que la norte, donde destaca toda una iconografía sobre el triunfo de la fe católica en base a figuras alegóricas, el sentido triunfal de esta nueva portada levantada a fines del XVII, se refuerza por la elección y disposición de los elementos: las dobles columnas pareadas que enmarcan la puerta y se asientan sobre un zócalo sin decorar, el friso con triglifos y metopas como en los

¹⁵¹³ A.H.M.P. Libros de actas, c. 3 n. 6, 30 ó 31-V-1681, p. 93v.

¹⁵¹⁴ A.H.E.V. Portugalete, libros de fábrica de la iglesia de Santa María, A – 617, 1683. El autor de esta portada fue un cantero local, Bartolome de Cassares.

templos clásicos. Si no fuese por el remate del nicho, casi se podría ver un arco triunfal romano enmarcado por otro mayor formado por el cuerpo inferior de la torre. Las diversas reformas que esta portada ha sufrido le han arrebatado buena parte de su aspecto primitivo pero aún nos es posible rastrear en ella el arco triunfal clásico sometido al poder del catolicismo, cristianizado a través de la liturgia y sirviendo de marco espectacular a las procesiones religiosas¹⁵¹⁵ como antes lo había hecho con los triunfos de la Roma imperial. Esta es la idea básica de la portada, el triunfo de la devoción católica tan acorde con las ideas de la España del momento, idea que también se rastrea con toda claridad en la portada clasicista de Santiago hecha en un estilo similar, con similares orígenes y similares fines.



Fig. 92. Portada oeste (1683). Basílica de Santa María, Portugalete.

La torre que cobija la portada de Santa María [fig. 18] es consecuencia directa de ésta y se comenzó un año después de acabarse las obras de la segunda¹⁵¹⁶. Su obra fue ardua y complicada y comprende desde su primer remate en 1684¹⁵¹⁷ a 1745, cuando se dio por finalizada. Su papel en la fiesta era también importante puesto que en su primera

¹⁵¹⁵ STRONG, R., op. cit., p.57.

¹⁵¹⁶ A.H.M.P. Libro A – 106 de pleitos y autos, n. 78. No existe bibliografía específica sobre la torre de Santa María de Portugalete aunque ha sido tratada con el conjunto de la iglesia en varias obras: BARRIO LOZA, J. A, *Santa María de Portugalete*, op. cit.; *MONUMENTOS de Bizkaia: monumentos nacionales*, T. I. Bilbao, Gobierno Vasco, p.325–340; BARRIO LOZA, J. A. [dir.], *Monumentos Nacionales de Euskad...*, op. cit., p.325 y ss.; PAGOETA, J. de, *Portugalete y su Basílica de Santa María*, Bilbao, 1994; *SANTA María de Portugalete: restauración*, Bilbao, 1988...por nombrar solo las más recientes.

¹⁵¹⁷ Se atribuye parte de su construcción tanto a Lucas de Longa hijo (AGUIRREGOMOZCORTA, J. M., “El patrimonio histórico religioso construido de Bizkaia y su estado de conservación”, *RIEV*, vol. 52, n.º. 1, p. 240., nota 38) como a Lucas de Longa Padre: ASTIAZARAIN ACHABAL, M^a I., “Puntos de encuentro y comportamientos tipológicos en la arquitectura barroca vasca”, *Ondare*, n.º19, 2000, p. 30 y 33, comenzándola a construir en 1689.

sala superior se abrieron dos balcones o conjuratorios, al norte y al oeste, desde los cuales se dominaba todo el conjunto de la villa y la ría y desde los cuales los cabildos eclesiástico y secular, que allí se reunían, podían salir a hablar (y dominar desde las alturas) a sus convecinos. Sobre este cuerpo estaba, y está, el reloj, después el campanario, la cúpula y la linterna.

Esta torre, como elemento dominante que además cobijaba la nueva portada de las procesiones, se convertía en un perfecto marco para la fiesta, en un punto obligado de referencia que manifestaba el poder del patronazgo municipal y de la jerarquía eclesiástica, sirviendo de punto de partida para cuantas manifestaciones festivas pudieran darse en la villa.

Desgraciadamente estos son los únicos ejemplos que podemos aportar sobre la incidencia de la fiesta como origen de espacios religiosos ya que nos ha sido negado cualquier otro tipo de testimonio al respecto. Incluso una construcción tan cercana al espíritu festivo como pueda ser el porticado cementerio-mercado de la iglesia de Santa María de Uríbarri, escenario de las representaciones teatrales del Corpus, nunca llega a registrar en sus momentos de reforma o construcción una alusión a las fiestas que sin duda estaban en la mente de los próceres municipales cuando fue ideada.

Si apenas encontramos ejemplos de la repercusión de la fiesta como generadora de reformas en ámbitos religiosos, en los espacios públicos no vamos a ser más afortunados. Tan solo vamos a disponer de una villa con las suficientes incidencias a este respecto, Bilbao. Su caso nos va a permitir afirmar que la fiesta fue, si no uno de los factores claves, si una de las excusas más utilizadas para llevar a cabo la reforma del entramado medieval urbano de la villa, siendo uno de los orígenes esgrimidos para la destrucción de los viejos arcos que se emplazaban al comienzo de las calles, donde se albergaban los protectores de los gremios que en ellas trabajaban, influyendo de esta forma en la desaparición de las estructuras gremiales y preconizando un ideario ilustrado que, en realidad, solo esperaba acabar con las formas barrocas de la fiesta que tan arraigadas seguían en la mentalidad popular urbana.

La intervención de la municipalidad en las construcciones laicas urbanas, teniendo como origen fenómenos festivos, se rastrea sin embargo desde las primeras décadas del siglo XVII. Un buen ejemplo lo encontramos en la disputa que enzarzó durante largos años a la familia Leguizamón con el ayuntamiento bilbaino debido a un pretendido pasaje que enlazaría la torre de los Leguizamón con la iglesia de San Antón,

pasando por detrás del antiguo edificio del ayuntamiento, utilizando parte de la vieja muralla de la villa que transcurría por esos lugares¹⁵¹⁸. Los descendientes de la familia afirmaban que ese pasadizo había existido desde que se levantara la casa de los Leguizamón, en el siglo XIV, siendo destruido con el incendio de la villa del siglo XVI y el “aguaducho” que la cubrió en 1593. El asunto era en verdad espinoso puesto que la preeminencia de la vieja familia frente al poder del ayuntamiento levantaba ampollas sociales que tenían mucho que ver con la jerarquía de poderes en la villa. El ayuntamiento, de hecho, busca por todas las maneras posibles relegar a los Leguizamón

“...se habría de poner el passadizo que seria desautorizar la yglesia y mucho mas la cassa publica del ayuntamiento por la qual, o sobre ella, o a su lado por el cimiterio se habría de pasar forçosamente. Y siendo la casa del ayuntamiento una de las casa que después de las sagradas se estima y debe conserbar mas en una republica desdize de su autoridad y buen ornato...”.

Porque lo que se está poniendo en entredicho es el privilegio de contemplar sin ser contemplado, de ver desde arriba, y en una posición superior, al resto de las gentes de la villa mientras que los propios regidores y el alcalde no disponen de semejante atributo sino que deben salir del edificio municipal y atravesar la plaza para llegar a la iglesia, a la vista de todos sus convecinos.

Esa es la cuestión: disfrutar de todos los privilegios de la contemplación, incluida la fiesta, sin tener que participar en ella, demostrando la jerarquía social por el simple hecho de ver sin ser visto. El ayuntamiento percibió desde un primer momento el peligro que suponía reconocer esta superioridad y luchó durante largos años para frustrar el propósito de los Leguizamón: los canteros a quien se encargó de revisar la estructura de la torre, muralla, ayuntamiento e iglesia, de hecho, acabaron concluyendo que no existían signos de que ese pasadizo jamás hubiese existido.

“Ytem mas de los quattro agujeros que allamos encima de la portalada que esta en las espaldas de la pared del escudo y Armas de la villa allamos que entran los dichos quattro agujeros medio pie en quadra y no entran mas del dicho medio pie dentro de la pared- en nuestro parecer hallamos que aquellos podían servir para poner quattro coartones para hazer un corredorcillo para gozarse de la vista de la plaza”¹⁵¹⁹.

Es decir, todo este pleito surgió porque la familia Leguizamón se había quedado sin un balcón cerrado o corredor desde el cual poder contemplar, sin necesidad de ser vista, a la gente que se encontraba en la plaza de la villa. Este principio es el que regía

¹⁵¹⁸ Toda la información sobre el pleito y sus diferentes fases está en la sección antigua de Archivo Foral de Bizkaia. A.F.B. Bilbao, sección antigua, 0229/001/005, 8-X-1608.

¹⁵¹⁹ A.F.B. Bilbao, sección antigua, 0255/001/002.

en gran parte de las balconadas que durante la época barroca se encontraban, sobre todo, en conventos y monasterios y edificios laicos significativos¹⁵²⁰ como, por ejemplo, el palacio del Duque de Lerma¹⁵²¹, en esa localidad burgalesa, cuya fachada principal alberga un corredor abierto con tres arcos que da a una balconada: su principal servicio era que las congregaciones y nobles pudiesen participar de los eventos festivos sin tener que ofrecerse al escrutinio de la gente. Incluso cuando los balcones eran abiertos, su función festiva seguía siendo la dejar al populacho en la zona inferior de la fiesta mientras que los privilegiados seguían la fiesta desde las alturas.

De cualquier forma este proyecto de los Leguizamón nunca será olvidado del todo: en 1684 el propio ayuntamiento aprueba hacer una galería desde la casa del Marqués de la Gramosa al ayuntamiento, pasando por la plazuela de los Santos Juanes hasta la pared de San Antón y se decide encargar la obra a Lucas de Longa¹⁵²² que estuvo relacionado con la construcción del colegio de los jesuitas en Lequeitio y el levantamiento del propio ayuntamiento bilbaíno a finales del siglo XVII¹⁵²³.

Precisamente en Lequeitio se levanta el palacio de Uriarte [fig. 93]¹⁵²⁴, uno de los mejores exponentes de las residencias barrocas vizcaínas. El palacio se asienta en el mismo lugar donde se encontraba la antigua torre de la familia siendo encargada la obra al ya conocido Lucas de Longa. El edificio, construido en torno a 1680, tiene como elemento característico la fachada principal que se asoma a las dos vías principales del barrio de Uriarte-Campillo, el barrio de los grandes linajes de la villa y por donde transcurrían las procesiones de Corpus y Semana Santa, excluyendo de estos momentos solemnes al barrio de Arranegi, la zona de los comerciantes y los pescadores.

En posición tan privilegiada es evidente que se podían contemplar tanto las procesiones que discurriesen por una calle como por otra ya que el palacio dispone de dobles arquerías, en el primer piso y en el superior, desde las cuales se puede ver y ser

¹⁵²⁰ BONET CORREA, A., *Fiesta, poder y arquitectura*, op. cit., pp. 21-22

¹⁵²¹ Este tipo de balcones son también abundantes en monasterios y conventos donde monjas y frailes deseaban ver sin ser vistos. Sobre el palacio ducal de Lerma: CHUECA GOITIA, F, *Historia de la arquitectura occidental: Barroco en España*, Madrid, Dossat, 2002, vol. VII, p. 168; PAYO HERNANZ, R. J., “El palacio ducal de Lerma y la arquitectura señorial burgalesa durante la primera mitad del siglo XVII”, en *LERMA y el valle del Arlanza: historia, cultura y arte*, Burgos, Diputación Provincial, 2001, pp. 143-158; CERVERA VERA, L, *El conjunto palacial de la villa de Lerma*, Madrid, 1967.

¹⁵²² A.F.B. Bilbao, libros de actas, 108, 6-XI-1684.

¹⁵²³ BARRIO LOZA, J. A., “El arte durante los siglos XVII y XVIII...”, op. cit., p. 133. Otras investigaciones sobre el arquitecto guipuzcoano Lucas de Longa: ASTIAZARAIN ACHABAL, M^a I., “El convento de Santa Clara de Azcoitia, una obra del arquitecto Lucas de Longa”, *Ondare*, nº1, 1982, pp. 155-200.

¹⁵²⁴ VELILLA IRIONDO, J., *Arquitectura y urbanismo...*, op. cit., pp. 363-365.

visto. De esta forma un particular de noble linaje se incorporaba a la fiesta sin necesidad de compartir las incomodidades de los regidores y vecinos que desfilaban tan cerca de su puerta. Es del todo punto extraño que, siendo como es este un palacio barroco, en ningún momento se haya previsto la importancia que suponía una fachada semejante para el momento festivo. Es bien cierto que el edificio en cuestión nunca es mencionado en los documentos municipales como referencia procesional, pero que la fachada principal se pudiese en lugar tan estrecho, fuera de las dos grandes vías de comunicación del barrio pero directamente comunicada con ambas y vista desde ambas, nos habla de una función visual clara de la misma que lograba verse realzada gracias al hecho festivo.

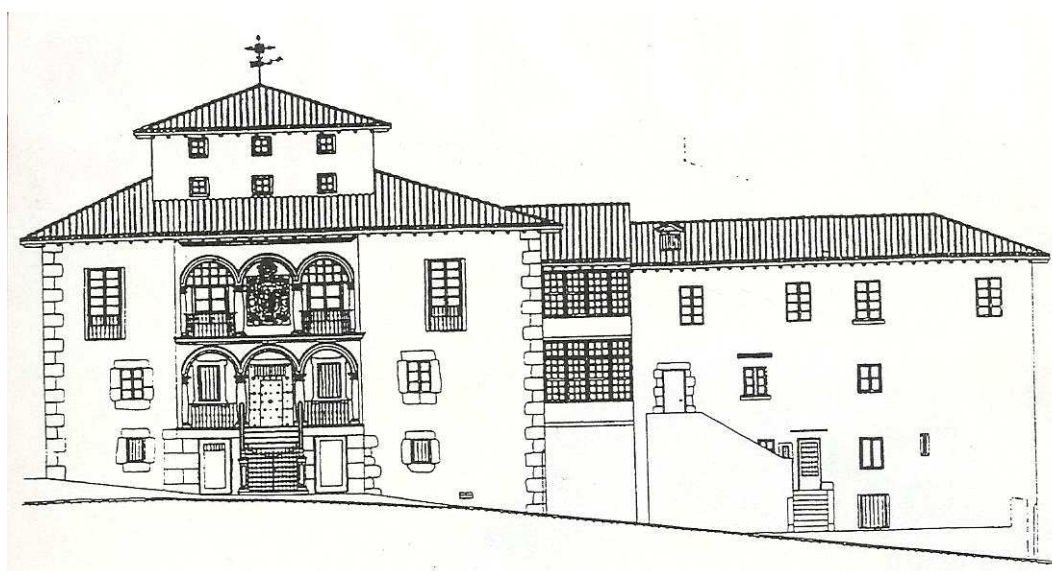


Fig. 93. Fachada principal (h. 1680). Palacio Uriarte, Lequeitio.

Viéndolo así, ¿cómo no relacionar esta fachada con los intentos de la familia de los Leguizamón para conseguir un mirador sobre la Plaza Vieja de Bilbao o con la galería que en 1684 el ayuntamiento de la misma villa decide hacer desde la casa del Marqués de la Gramosa al edificio del regimiento? Esta última obra, lo hemos dicho párrafos atrás, le fue encargada a Lucas de Longa¹⁵²⁵ que ya contaba en su haber con el prestigio de haber acabado el palacio de Uriarte.

De esta manera, junto al palacio de La Bolsa bilbaíno (más tardío en su construcción pero aún con intencionalidad barroca), estas obras se nos presentan como hitos en las procesiones que discurrían en sus cercanías, ambos adaptándose a unos lugares y unos recorridos ya pre-existentes y, en el caso bilbaíno al menos, convirtiéndose en puntos focales de los mismos con el tiempo.

¹⁵²⁵ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 108, 6-XI-1684.

Retomando el caso bilbaíno, la lucha de las autoridades bilbaínas por mantener su status jerárquico sobre los linajes y el resto de los vecinos, se concretó en lo que a la fiesta se refiere a lo largo de estos siglos en dos aspectos fundamentales: la construcción de pórticos en los bajos de las casas que daban a la plaza de la villa y el derribo de los arcos de las viejas calles medievales del que ya hemos hablado. Este hecho es fundamental para entender la evolución de la plaza en la villa pues es sabido que las plazas mayores españolas se aprovecharán de los edificios con soportales para lograr la unificación de sus espacios, soportales que acogen a los mercaderes confirmando la tarea primordial de la plaza como mercado villano¹⁵²⁶. Sin embargo, de forma bastante distinta a la cercana Castilla, en Vizcaya la disposición de la plaza está supeditada siempre a la orografía del terreno lo que en múltiples ocasiones no permitirá ese avance de las casas sobre las plazas. En el Bilbao barroco el terreno de la Plaza de la Villa es bastante exiguo, estando aún plagado de torres y casas señoriales medievales que nunca se levantan sobre soportales y que albergan las necesarias actividades comerciales de la plaza bajo saledizos de madera.

En ese ambiente, la creación de los pórticos sostenidos por “pilares” [fig. 27] se debe al deseo de los propietarios de las casas por hacer permanente ese elemento ya citado de las mismas, muy necesario para la vida comercial: los llamados “bolados” o “pendises”, saledizos de madera de las tiendas o portales que a veces quedaban levantados incluso de noche con el consiguiente peligro para viandantes y gente a caballo¹⁵²⁷. Siempre indispuestos ante los cambios, en un principio los munícipes se negaron a conceder licencia para hacer definitivos esos saledizos, asentados sobre pilares de piedra¹⁵²⁸, y la razón festiva fue uno de los argumentos principales para impedir esas construcciones.

“ Porque esta villa no tenia otra plaça quadri y angular y proporcionada cual suelen tener y tienen otras ciudades y villas de la poblacion y lustre de esta villa y solo se sirbe de plaça de la misma Ribera a la larga con distancia y capacidad muy angostas y se estrecharia mucho mas si se permitiese que semejantes pillares y arcos ocupen tanta parte como ocuparian [...] y resultaria una desproporcion desygualdad y fealdad muy grande si se permitiese que unas casas particulares saliesen sobre la plaça con tal diferencia y estando retiradas otras muchas cassas y torres antiguas y consiguientemente so otras algunas casas que tienen semejantes bolados añadiesen pillares derechos para mayor apoyo de los tales sus bolados y corredores ademas de estrechar la dicha plaça cubririan y

¹⁵²⁶ RINCÓN GARCÍA, W., op. cit., pp. 14 y 16.

¹⁵²⁷ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 083, 10-I-1659, p. 10. Las plazas mayores españolas se aprovecharán de los edificios con soportales para lograr la unificación de sus espacios

¹⁵²⁸ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 091, 1-VII-1667, p. 89v.

cerrarian los portales y entradas de las calles que estan patentes a la plaça formados por el muro antiguo y se debia advertir que si se añadiesen tales pillares y arcos en derecho a los bolados que confinan con la calle somera por donde entran a la plaça las procesiones jenerales quedaria la entrada tan estrecha y de tan poca capacidad que por lo menos seria necesario quitar y retirar las gradas de piedra sillar que tiene el ciminterio y coberticio de la yglesia parroquial del sr. San Anton de esta villa...”¹⁵²⁹.

Se debe reconocer que la cita es larga pero también es imprescindible puesto que en ella se desgrana lo que fue, lo que sucedía en ese momento y lo que habría de ser. En primer lugar, como vemos, la aparición de los soportales de piedra y la destrucción de los arcos medievales está directamente relacionada con la progresiva importancia de los linajes locales frente a la pérdida de relevancia de los gremios bilbaínos. Eran los grandes linajes rentistas, los que poseían casas junto a la plaza de la villa, el espacio abierto más importante de toda ella. Los linajes buscaba ampliar el espacio de sus casas-tiendas mermando el terreno que ocupaba la plaza, ya de por si bastante escaso, consiguiendo que, y esto es clave, el avance de las portadas de las casas haga retroceder la antigua línea de calles que daba a la plaza con lo cual los arcos medievales que daban a ella quedaron encajonados en las nuevas estructuras. En este contexto es evidente que el hablar del impedimento que esto supondría a las procesiones generales, cuyo recorrido más habitual entraba y salía por la calle Somera, era un desesperado intento por recurrir a lo sacro como medio de detener a los poderosos locales, un intento más de hacer prevalecer el poder de la villa frente a los linajes que la sustentaban.

Por otra parte, también va a ser cierto que los pasos procesionales de Semana Santa empiezan en esa segunda mitad de siglo a ser verdaderamente grandes y la maniobrabilidad para hacerlos virar en las estrechas calles de la villa va a ser problemática cuanto más que la aparición de los mismos en la plaza bilbaína debía hacer honor al decoro que la ocasión merecía. Esta realidad práctica no fue sin embargo óbice para que el primer rechazo de la municipalidad bilbaína se convirtiera rápidamente en aceptación ya que tenemos que tener en cuenta que los grandes cargos del ayuntamiento en realidad estaban ocupados por esos mismos linajes a los que se quería parar los pies: si los Leguizamon representaban los viejos linajes banderizos frente a los que no había que ceder, los Arana, Zornoza, Ocariz, etc. que van a solicitar convertir sus saledizos en soportales representan a los linajes-terratenientes que desean hacer valer sus derechos

¹⁵²⁹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 091, 1-VII-1667, pp. 89v-90.

sobre el entramado urbano¹⁵³⁰. De nada servirá que algunos regidores hablen del impedimento que esto supondrá a las procesiones que esta vez en 1668 entraban por Calsomera: las peticiones se aprobarán.

No deja de ser reflejo de la situación que vivirá Bilbao en estos siglos, con un terreno habitacional en manos de los grandes linajes locales, que sean los mayorazgos locales los que realicen las peticiones de los soportales, intentando robar el espacio perteneciente a la municipalidad: en 1695 será Andrés de la Quadra Ugarte, poseedor del mayorazgo de Bertendona, el que solicita que se le deje hacer un bolado, pilares y arcos en su casa de Belosticalle que da a la plaza de la villa, tal y como sucediera antes con las casa de los mayorazgos de Echavarri y Zornoza¹⁵³¹.

Ante un retroceso social tan claro de los gremios urbanos, plasmado en este avance figurado y literal sobre los espacios públicos en la villa de los linajes, no es de extrañar que los arcos de las calles, que se estaban volviendo más estrechos y dificultosos para el paso de las procesiones de lo que hasta entonces lo habían sido, pasasen a estar en el punto de mira de los próceres locales.

A este hecho contribuye un factor fundamental: la finalización de la construcción en 1683 del nuevo ayuntamiento, un edificio, con una fachada austera pero llena de balcones a propósito para las ocasiones festivas, que necesitaba ser referente de una plaza digna de su importancia. Y los arcos impedían un digno acceso a la plaza, impidiendo que ésta tuviese el suficiente relieve para el nuevo y flamante edificio municipal.

Hasta mediados del siglo XVII estos arcos no solo eran admitidos como algo típico del paisaje urbano de la villa sino que el ayuntamiento daba su visto bueno para la reparación de los mismos [fig. 94]¹⁵³². En poco más de 35 años la situación dio un cambio radical: con numerosos soportales en las casas de la plaza, los vecinos más relevantes de las calles, los herederos de los linajes locales, empiezan a quejarse de que los arcos embarazan las procesiones. Aludido antes por los miembros del ayuntamiento, este va a ser siempre el principal motivo al que se acuda a partir de ahora para derribar los viejos arcos medievales. Debemos tener en cuenta que la importancia sacra y laica de las procesiones, con su carga festiva y jerárquica, se enfrentaba a la tradición religiosa y gremial que los arcos representaban al acoger en nichos a los patronos de las

¹⁵³⁰ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 092, 30-I-1668, p. 60.

¹⁵³¹ *Ibíd.*, 119, 6-X-1695, p. 156v-157.

¹⁵³² Los vecinos de la calle Carnicería Vieja reparan la imagen de Santa Ana colocada en el arco y muralla que dicha calle tenía sobre la Plaza de la Villa A.F.B. Bilbao, libros de actas, 073, 14-VII-1649.

calles y oficios. En 1683, coincidiendo con la finalización de las obras del nuevo ayuntamiento, nos encontramos ya con la primera petición de derribo de uno de estos arcos, el de San Miguel:

“D. Benito de Rucavado vezino de esta noble villa [...] digo que vs. un arco en la calle que llaman de San Miguel en que esta el nicho del mismo arcangel el qual sirve de embaraço al transito de las procesiones publicas y expecialmente a la del Juebes Santo que pasa por debajo de el qual no sirve de utilidad anttes causa deformidad y priva de ayres y de las vistas que quitado se pueden goçar de la plaçuela de Santiago asta la ria y arenales desta dicha villa [...]”¹⁵³³.

Como pueden suponer se aprobó el desmante del arco y se trasladó el santo en bien de las procesiones y de las vistas de la villa. La demolición de este primer arco supuso también, siempre en beneficio de las procesiones, que se reparasen otras zonas de gran importancia para la villa como el Portal de Zamudio, una de las entradas a Bilbao: en 1686, solo tres años después del derribo del arco de San Miguel, se decide que el Portal de Zamudio está indecente “para las fusions de prozesiones como tambien de los hombres de negocios que alcuden al dicho pesso”¹⁵³⁴ que se encontraba frente al portal. Como vemos, de nuevo el sentido mercantilista de los poderes locales se auna con el interés religioso-festivo ante el bochornoso espectáculo que ofrece este lugar pues se suele “ynundar las vertientes de las aguas que se encaminan a las casas que ay en dicho sitio”.

Al Portal de Zamudio le siguieron nuevas intervenciones municipales para permitir el paso decoroso de las procesiones como el derribo de las casas ruinosas pertenecientes a Juan de Lezama Aldape, en la calle Ascao, pues estaban sostenidas por puntales que embarazaban el paso “especialmente a las prosesiones de Juebes Santo y otras que pasan y hazen por ella”¹⁵³⁵. Este proceso de derribo de viejas estructuras no fue, sin embargo, un camino sin retrocesos como lo demuestra el ensanchamiento en 1699 del arco de la entrada de la calle Artecalle hacia la plaza, para cobijar de mejor forma a una imagen de la Santísima Trinidad¹⁵³⁶.

¹⁵³³ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 107, 19-II-1683, p. 38.

¹⁵³⁴ *Ibíd.*, 110, 13-II-1686, pp. 56v.-57.

¹⁵³⁵ *Ibíd.*, 121, 23-VI-1698, p. 82.

¹⁵³⁶ *Ibíd.*, 122, 6-V-1699.



Fig. 94. En el grabado se aprecian los arcos medievales de las calles bilbaínas en su salida hacia la ría. BRAUN, G.; HOGEMBERG, F.: *Vista general de Bilbao (1572)*, *Civitas Orbis Terrarum*.

De cualquier forma los viejos arcos medievales estaban condenados y a lo largo del siglo XVIII fueron desapareciendo de forma imparable, siempre bajo la excusa del decoro procesional: el primero y más importante desaparecido en el nuevo siglo fue el arco de la calle Somera, arteria principal por la que asomaban a la plaza de la villa las procesiones de Semana Santa, la del Corpus Christi y otras muchas¹⁵³⁷. La obra fue de cierta importancia ya que se tuvo que avisar al cura rector de San Antón así como a las casas que estaban pegantes al arco. Una vez que se hubo empezado con el proceso este demostró ser imparable puesto que solo un año después la Cofradía de la Vera Cruz de la iglesia de los Santos Juanes pidió que, al igual que se hizo con el arco de Somera, se hiciese con el resto de los arcos que daban a la plaza empezando por el de la calle Tendería

“que siendo como es ttransitto de muchas funciones y entre ellas de una de las de la semana santa âl entrar los pasos tan y grandes y costosos se haze presivo el que los baxen con grande riesgo de que se rompan y aun del ttodo se pierdan...”¹⁵³⁸.

El ayuntamiento aseguró que, si no se perjudicaba a nadie, la obra se haría. Es evidente que, en primera instancia, estos derribos no podían dañar a los propietarios de las casas en los que se asentaban. Los prejuicios eran mucho más sutiles y tenían que ver más con la mentalidad y las cuestiones gregarias de la comunidad: los arcos, con sus santos, representaban una conciencia gremial, una conciencia comunal de pertenecer a determinado grupo vecinal. Al desaparecer este símbolo de tradición medieval se allanaba el trayecto para la llegada de nuevas formas de convivencia y vecinalidad así

¹⁵³⁷ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 154, 9-VI-1732, p. 112v.

¹⁵³⁸ *Ibíd.*, 155, 23-III-1733, p. 43v.

como se dejaba patente la pérdida de peso en la comunidad de los gremios que se habían asentado de forma grupal en las diversas calles de la villa en épocas pasadas.

En 1734 se derribaron los arcos sobre la plaza de Belosticalle y Carnicería Vieja¹⁵³⁹. De todo cuanto se levantó en esta época solo quedan dos segmentos entre las calles Carnicería Vieja y Belosticalle y uno incompleto entre Artecalle y Tendería.

“El primero es un porche de seis tramos de arcos de medio punto sobre pilares, que dejan portales para puesto de mercancías y tránsito para trajinantes, y se adosan a las casas que tiene piso bajo con amplias lonjas, mñas entreplantas a los propios portales, como se hará después en muchas Casas Consistoriales [...].”¹⁵⁴⁰.

Estos soportales son los más viejos que restan en la plaza, adosados al palacio Arana, y realizados en 1667 por el cantero Prudencio Mendicote¹⁵⁴¹. El otro medio tramo es más reciente, del siglo XVIII, con un edículo dedicado a la Santísima Trinidad, y formas barrocas sinuosas.

Los arcos de los soportales que habían ido naciendo desde el siglo XVII irán así conformando una progresiva uniformidad que no se verificará hasta el próximo siglo y que permitirá la aparición de tiendas y el arriendo del espacio bajo los mismos, que seguía perteneciendo al municipio, para mercado¹⁵⁴², otra de las funciones cruciales de esta plaza que se mantendrá hasta nuestros días¹⁵⁴³.

Un caso único, en cuanto a lo que a creación de plazas se refiere, y por estar casi fuera de nuestra cronología de estudio, es el de la plaza pública de Ondárroa. Si recuerdan, se dijo en el capítulo relativo al entramado urbano que Ondárroa tenía el grave inconveniente de haber sido creada en la falda de un pequeño monte, entre una ría y el mar. Los muros de su iglesia de Santa María caían sobre la ría a una gran altura y sus estrecha calles medievales no permitieron disponer durante casi toda la edad moderna de más plaza que el estrecho hueco frente a la entrada de la iglesia. Ante esta situación los próceres ondarreses se decidieron por fin en 1782 a construir una nueva plaza pues

¹⁵³⁹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 156, 17-II-1734, p. 35.

¹⁵⁴⁰ BARRIO LOZA, J. A.: “El arte durante los siglos XVII y XVIII...”, op. cit., p. 132.

¹⁵⁴¹ *Ibíd.*

¹⁵⁴² A.F.B. Bilbao, libros de actas, 173, 30-IV-1753, p. 64.

¹⁵⁴³ En 1644 el mercado de la villa se trasladó al cementerio de San Antón lo cual causó malestar e inconvenientes en los vecinos. Debido a este hecho se reintegró el mercado en su antigua ubicación entre los portales de las calles Tendería y Belosticalle, en la plaza de la villa. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 072, 21-VIII-1648.

“era necesario hazer por lo menos una plaza para las diversiones publicas pues que lo contrario era una irision, y que la gente de los pueblos convecinos hacian burla y mofa de ello”¹⁵⁴⁴.

Esta nueva obra se levantará sobre los arenales que se encontraban al pie de la villa y tuvieron que ser precedidas de la extracción, acarreo y colocación de piedra sobre la cual asentar la plaza¹⁵⁴⁵.

La decisión del consistorio ondarrés, aunque basada en el hecho festivo, tiene en realidad un alto grado de mentalidad ilustrada pues la plaza estaba prevista como un lugar en el que se podría tener controlada a la gente joven que durante las fiestas se dedicaba a andar “por escondrijos”¹⁵⁴⁶. Los mismos componentes del ayuntamiento lo acaban explicando cuando hablan de su estado

“...y que en atención al estado ia de ella, que se dio principio con el loable fin de evitar las danzas y diversiones publicas que se hacian en el portico de la iglesia parrochial delante del Santisimo Sacramento con mucha irreberencia por cuiu motivo algunas personas celosas de la honra de Dios dieron quenta al Sr, provisor y este proivio por medio del sr. visitador el que se pudiesen hacer semejantes danzas y diversiones publicas en dicho paraxe y como no havia otra deseosa la villa de evotar por todos los medios posibles semejantes inconvenientes tomo la determinación de comprar terreno y erixir plaza para dichas fiestas y funciones publicas[...]”¹⁵⁴⁷.

Sería fácil confundir estos motivos con los barrocos de decoro y religiosidad pero, como ya hemos visto, lo que se pretende sobre todo es controlar las expresiones festivas populares: las danzas del Corpus Christi (que estarán condenadas a desaparecer en casi toda la Península) y el resto de diversiones públicas realizadas en el pórtico de la iglesia, sobre todo los bailes populares que se desean supervisar lo más posible. Este control sobre las expresiones populares es ya típico de los ilustrados aunque la justificación festiva nos retrotraiga a épocas anteriores.

No nos queda más que comentar en este capítulo una construcción única por ser privada y por haber sufrido una reforma relacionada directamente con el hecho festivo, procesional y barroco. Nos referimos al edificio del casco viejo bilbaíno conocido popularmente como “La Bolsa”.

Existe todavía a estas alturas del siglo XXI bastantes lagunas respecto a la evolución histórica de este edificio que se sabe realizado a partir de una torre medieval

¹⁵⁴⁴ A.F.B. Ondárroa, libro de decretos y elecciones, L.004, 18-VIII-1782, p. 21v.

¹⁵⁴⁵ A.F.B. Ondárroa, libro de cuentas, L.011, 1784.

¹⁵⁴⁶ A.F.B. Ondárroa, libro de decretos y elecciones, L.004, 27-VII-1783, p. 43v.

¹⁵⁴⁷ *Ibíd.*, 12-III-1786, p. 96.

levantada en el mismo emplazamiento que hoy ocupa el palacio, llamado también Yohn o Jhon, y que perteneció al Marqués de Vargas. La primera noticia de la que nosotros tenemos constancia respecto a la construcción del mismo la encontramos en el libro de actas del ayuntamiento bilbaíno de 1727 cuando Francisco Antonio de Salazar Abendaño y Sarabia, hombre linajudo como vemos, recuerda al consistorio que en 1713 éste le dio permiso para extender su casa-torre más allá del terreno que entonces ocupaba. Para reconocer esta casa dice que en su portada se halla la imagen de la Virgen de Begoña y que se halla frente a Barrencalle Barrena, Santa María y llega hasta la llamada La Pelota¹⁵⁴⁸. Salazar pide que se le permita llevar a cabo la ampliación que entonces solicitó y el consistorio vuelve a confirmar su permiso.

¿Habría llevado a cabo Salazar una primera reforma en 1713 y luego decidió ampliarla en 1727? ¿O no realizó nada tras esa primera concesión y el actual edificio de La Bolsa se levantó tras 1727? Lo ignoramos como también ignoramos de donde proviene exactamente el nombre de “La Bolsa”: algunos dicen que se debe a que en época medieval existiría allí una bolsa de los mercaderes bilbaínos de la cual no se tiene constancia¹⁵⁴⁹. Sea como fuese, el edificio ya era llamado “La Bolsa” al menos desde 1756 que es cuando nosotros lo hemos encontrado citado en relación con la cuestión festiva y procesional.

Es en este año cuando se consagra la nueva iglesia de San Nicolás en El Arenal y se traslada en Santísimo Sacramento desde la iglesia matriz de Santiago. Con motivo de tamaño evento se ordena a los vecinos que limpien las calles por donde pasará la procesión

“...y pasar para dicha colocacion por la calle o paraxe que llaman la Bolsa y la de Santa María siguiendo por la rivera y Prado del referido Arenal adornen y pongan sin falta alguna para entonces con tapizes y las mexores colgaduras los vezinos y moradores de las casa de todo el dicho transito y paraxes[...]”¹⁵⁵⁰

Como vemos ya para entonces el edificio de La Bolsa se había convertido en un punto de referencia para el tránsito procesional. Pero no es esta la única importancia del

¹⁵⁴⁸ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 149, 1-VIII-1727; 8-VIII-1727.

¹⁵⁴⁹ Estos orígenes están difundidos de forma popular y se recogen en algún escrito como YBARRA Y BERGÉ, J. de, *Torres de Vizcaya*, Madrid, C.S.I.C., Instituto Diego de Velázquez, 1946, vol. 2, p. 282. En realidad, los pocos estudios que existen sobre el edificio no suelen pronunciarse sobre el tema o lo califican de controvertido: PALACIO Yohn (Bilbao) (en línea), Diputación Foral de Bizkaia=Bizkaiko Foru Aldundia. [Citado el 21-II-2011]. Disponible en http://www.bizkaia.net/kultura/ondarea_bizkaia/pdf/ondare/28%20c.pdf.

¹⁵⁵⁰ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 178, 5-VIII-1756, p. 161.

palacio con respecto a la fiesta barroca: la realización de las fachadas parece estar directamente relacionada con el hecho procesional.

No deja de ser advertido por los estudiosos que la fachada principal del palacio (un edificio de estructura triangular, más bien trapezoidal) pese a ser uno de los ejemplos más destacados de palacio urbano vizcaíno del Barroco, guarda sus excesos entre las molduras mixtilíneas de la puerta y el nicho dedicado a la virgen de Begoña del primer piso, el óculo del segundo piso, dedicado largo tiempo a San José, no reviste una decoración tan “desbordante” y aún son más severas las molduras de los balcones de los diversos pisos¹⁵⁵¹. Esta fachada principal fue orientada con bastante dificultad hacia la confluencia de la Calle santa María con la Calle de la Pelota y de la Torre y decimos con dificultad porque ello forzó a reorientar la disposición interna del propio palacio cuya torre interna medieval no tenía ese eje. Es evidente que lo que se buscaba con esta nueva disposición de la fachada era anunciar la importancia del propio palacio y hacerlo destacar como hito claro en las vías urbanas. Como ya hemos visto el propio ayuntamiento reconocía ese valor del palacio en las vías procesionales. Pero, y esto es aún más relevante, creemos poder asegurar que la segunda fachada del palacio, levantada en la confluencia de Barrencalle Barrena con la Calle de la Torre fue creada con la exclusiva finalidad de dar la posibilidad a los habitantes del palacio de seguir las procesiones que desde la plazuela de Santiago partían hacia Barrencalle o Barrencalle Barrena para introducirse en la Plaza Vieja. Tengamos en cuenta que la procesión al nuevo San Nicolás fue un hecho excepcional entre las festividades de la primera mitad del siglo XVIII y que la inmensa mayoría de las procesiones de esa época iban desde Santiago hasta la Plaza Vieja pasando por alguna de las llamadas siete calles, sobre todo Somera y Barrencalle Barrena. De todo ello hablaremos en el capítulo dedicado en exclusiva a Bilbao.

De esa forma tenemos que la fachada principal de La Bolsa, aún siendo relevante dentro del entramado urbano, quedaba algo apartada de los lugares reservados al poder local y aún lejos del eje procesional-festivo. La solución lógica, teniendo tantas fachadas alternativas era poder emplear una de las restantes por donde las procesiones pasasen de forma habitual y poder ensalzar gracias a ella la relevancia de la casa. Esta será la fachada de la Calle de la Torre, mucho más severa que la fachada principal, que da a Barrencalle Barrena y desde la cual se vislumbra tanto la plazuela de Santiago

¹⁵⁵¹ BARRIO LOZA, J. A., “El arte durante los siglos XVII y XVIII...”, op. cit., p. 130. También puede consultarse el texto de Barrio Loza en la web www.bizkaia.net/Kultura/Ondarea_Bizkaia.

como las entradas a las dos Barrencalle. Debido a las reformas posteriores que han sufrido las calles no podemos saber hasta que punto era buena la visión desde La Bolsa hasta la Plazuela pero es de suponer que incluso mejor que la que ahora tiene pues era una edificación de cierta altura y los edificios del cantón que lleva hasta la plazuela, con su elevación actual, son del XIX.

Debemos recordar que esta fachada al extremo de la Calle de la Torre [fig. 95] posee unas líneas de la puerta y del balcón superior muy severas, pertenecientes a un clasicismo lineal bastante depurado. Este clasicismo era muy a propósito tanto para su función de acceso secundario como para su función festiva pues presentaba el tipo de arte que era del agrado de las autoridades locales y por suma de las jerarquías urbanas lo cual reforzaría la teoría de que esta fachada fue creada tanto para poder contemplar las procesiones que partían desde Santiago como para dejar patente la importancia del edificio por el cual pasaban.



Fig. 95. Fachada del edificio La Bolsa, calle La Torre. Vista frente a Barrencalle Barrena y desde la plazuela de Santiago.

En pocas décadas estas pretensiones de los linajes ya estarán desfasadas y una mentalidad completamente utilitarista e ilustrada dejará paso a otras ambiciones de las cuales los nuevos edificios también se harán eco.

7. La transformación artístico-festiva en las grandes villas del Señorío de Vizcaya.

Aunque en los capítulos precedentes hemos procurado realizar un examen minucioso de los componentes festivos de la fiesta del Barroco en Vizcaya, separando los efímeros de los permanentes, los volátiles de los más materiales, los sensoriales de los urbanísticos o arquitectónicos (y siempre bajo el prisma de la reconstrucción del escenario urbano), creemos que se puede echar en falta una visión de conjunto en la que se recree de forma adecuada la totalidad del escenario festivo barroco en cada una de las villas vizcaínas estudiadas. Es por eso que, pese a que esta labor podía haber sido realizada en los apéndices, pensamos que es necesaria la presentación de un estudio detallado de cada villa dentro del cuerpo de la tesis, como contrapunto y resumen de lo expuesto hasta este punto. Por otra parte esta serie de monografías no puede ser solo un resumen de lo ya expuesto o no merecerían esta posición central dentro de la tesis por lo que hemos procurado hacer incidencia en los puntos que hacen peculiares a cada una de ellas dentro de la fiesta barroca, permitiéndonos así percibir hasta que punto existen acordes y diferencias con la fiesta en el resto de las villas de la corona castellana. Mientras que los estudios sobre las villas de Portugalete, Durango, Ondárroa, Lequeitio, Bermeo, Elorrio y Valmaseda constan de un único capítulo, el realizado para Bilbao, aspirante a la capitalidad del Señorío, consta de tres: uno dedicado a la evolución del gusto artístico de las autoridades, sobre todo en Bilbao pero aludiendo también al resto de Vizcaya, otro similar al realizado para el resto de las villas en el que se sigue la evolución de la fiesta barroca en la villa y, por último, uno dedicado al elemento naval en la fiesta vizcaína que gira en torno a la única creación material festiva barroca que se hizo de forma específica en Bilbao, dando a la villa del Nervión una singularidad única aún dentro de la totalidad de las tierras de España.

7.1 Portugalete: el declive urbanístico y la fiesta “reluciente como el sol”.

Portugalete, villa del Nervión (o del Ibaizábal), fue desde el siglo XVI hasta el último tercio del siglo XIX una población pequeña, mal situada y ventilada, escasamente bien construida y hundida en su propia miseria económica. La fiesta barroca significó para ella un momento de esplendor que la realidad más directa le negaba debido a su total pérdida de poder en la ría a favor de Bilbao. Gracias a las celebraciones ordinarias y extraordinarias (el Corpus Christi, traída de la imagen de

Begoña para la portada oeste de la iglesia, las visitas arzobispales, etc.) otorgó a sus estrechas y ventosas calles un instante de esplendor para alegría de propios y extraños, plasmando, de forma mucho más evidente que en el resto del Señorío, excepción hecha de Bilbao, la rigurosa estructura de la jerarquía social y económica de la Vizcaya del Barroco.

Los siglos XVII y XVIII fueron especialmente duros para Portugalete. Aunque en líneas generales podemos hablar de tendencias similares a las del resto de Vizcaya con un siglo XVII de clara recesión y un siglo XVIII de lenta recuperación, la villa atravesó momentos muy difíciles durante todo el periodo. Estas dificultades no nos remiten solo a una realidad social cuestionada en momentos extremos como la implantación de las aduanas en 1717¹⁵⁵², sino también a la pérdida de las actividades económicas derivadas del derecho de visitas de navíos y desembarco de mercancías, arrebatado por el Consulado y Casa de Contratación de Bilbao en el siglo XVII. Es éste último hecho, contra el cual litigará la villa durante un siglo, el que obligará a una reestructuración de la economía local para captar el mercado rural de la zona. De cualquier forma, Portugalete no encontrará un grado de bonanza económica similar al de su época del dominio comercial de la ría (s. XV–XVI) hasta el desarrollismo industrial del último tercio del siglo XIX¹⁵⁵³.

La época barroca constituye por tanto para Portugalete un momento de decadencia económica y política, principalmente durante el siglo XVII. En el terreno del arte, esta falta de recursos se tradujo en una escasez de nuevas construcciones arquitectónicas (apenas se edificaron casas señoriales de nueva planta en este periodo y las que se conocen son casi todas del siglo XVIII), de altares para las iglesias y ermitas y de dificultades a la hora de acabar las obras impulsadas por la villa (la torre de la iglesia, por ejemplo, se comenzó en las últimas décadas del siglo XVII y no se acabó hasta la segunda mitad del XVIII). Como consecuencia, la fiesta en Portugalete durante los siglos XVII y XVIII será modesta en manifestaciones aunque no en expectativas ya que se la sigue utilizando como medio de conciliación entre los poderosos y los simples vecinos.

Vista la evolución de la fiesta en la villa, no puede sorprender que el siglo XVIII portugalujo suponga el decaimiento de la fiesta barroca desde fechas tempranas, como

¹⁵⁵² CIRIQUIAIN-GAIZTARRO, M, op. cit., pp.140–142.

¹⁵⁵³ RAMOS LARRIBA, C., *Portugalete: estudio histórico-artístico*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia=Bizkaiko Foru Aldundia, (monografías de pueblos de Bizkaia), 2003, pp. 125-210.

ocurre en Bilbao pero por razones bien distintas. No se puede hablar aquí de razones culturales o sociales sino de las puramente económicas: perdido el derecho a inspeccionar los barcos que entraban en la ría a manos del Consulado de Bilbao, en un largo pleito que comenzó en el siglo XVII y no acabará hasta las postrimerías del XVIII, Portugalete vio reducidas sus actividades económicas al lemanaje¹⁵⁵⁴, los mercados y las ferias, lo que llevó finalmente a los poderes locales a elegir como patrón al “salutífero” San Roque en 1790. A la par, muchos de los grandes linajes de la villa emigraron a otros lugares del Señorío en espera de tiempos mejores, todo lo cual se tradujo en un desinterés de los poderosos por la manipulación de las celebraciones y conllevó el definitivo empobrecimiento de la fiesta barroca hasta su desaparición. Pese a esta tendencia, hasta los últimos años del siglo XVIII, la fiesta por excelencia en la villa, al igual que en otras ciudades de la Península, el Corpus Christi, transformará Portugalete en un lugar nuevo y hermoso donde el poder local buscaba maravillar a sus convecinos, de forma modesta, si, pero siempre orgullosa y constante.

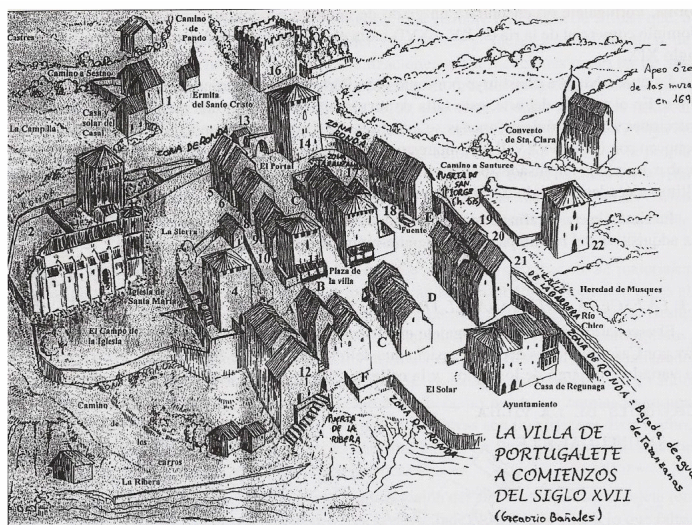


Fig. 2:

- | | | |
|---|---|--|
| <p>1. Casas de Avellaneda y Llano</p> <p>2. Heredad Achaniega, posteriormente propiedad de los Coscojales.</p> <p>3. Torre de Ugarte y casita edificada para el clérigo que servía en la capilla de Santiago</p> <p>4. Torre de la Sierra. Posteriormente fue conocida como torre del preboste y torre de Salazar. En los bajos se encontraba la carnicería que abastecía a la villa.</p> <p>5. Casa de montaña-Salazar. También llamada casa de la Sierra.</p> <p>6. Casa de Vallecilla.</p> <p>7. Casa de Rasines.</p> <p>8. Casa de Busturia.</p> <p>9. Casa de Otañes.</p> <p>10. Suelo para edificar, de los Salazar-Galindo, donde posible-</p> | <p>mente se levantaba la torre que este linaje tenía en la villa.</p> <p>11. Torre de achaniego, posteriormente de los Velasco, Ojeda y Vallecilla.</p> <p>12. Casa de Gobela, después de los Herrada y más tarde de los Salazar-Galindo.</p> <p>13. Fragua y herrería.</p> <p>14. Torre de Pucheta.</p> <p>15. Torre del Casal.</p> <p>16. Torre del Coronel.</p> <p>17. Casa de Larrinaga.</p> <p>18. Casas de Coscojales y Ugarte.</p> <p>19. Casa de Quintana.</p> <p>20. Casa de Cutillo.</p> <p>21. Casa de Pedregal.</p> <p>22. Torre de Montellano, después de los Santurce.</p> <p>A. Calle Santa María</p> <p>B. Cantón de las Panaderas.</p> | <p>C. Calle de Medio.</p> <p>D. Calle de Coscojales o de la Fuente.</p> <p>E. Cantón cerrado, posteriormente conocido como el callejón Oscuro y más tarde como Cantón de santa Clara.</p> <p>F. Cantón de las Carnicerías.</p> <p>Bañales, Gregorio. Mayorazgos de la villa de Portugalete. Barakaldo, San Antonio, 1997.</p> <p>Se ha modificado, respecto al original, la torre de campanas de la Iglesia de Santa María. También se han añadido indicaciones sobre la zona de ronda, la situación de algunas puertas, etc. con el consentimiento del autor.</p> |
|---|---|--|

Fig. 96. BAÑALES, G. A.: Reconstrucción de la villa de Portugalete a principios del siglo XVII (1997).

¹⁵⁵⁴ Lemanaje viene de la palabra *lemán* figura que correspondería hoy en día al piloto del puerto o práctico, por lo tanto el *lemanaje* sería el derecho que pagan las embarcaciones por utilizar los servicios del práctico del puerto.

El escenario urbano de Portugalete[fig. 96] en el cual se desarrolla la fiesta barroca es el actual Casco Viejo, es decir, el espacio que delimitaban la calle Santa María, cuyo nombre no ha variado a lo largo de los siglos, y la calle de Barrera, hoy Casilda Iturrizar, que correspondía a un tramo de la antigua zona de ronda de la villa, antes del apeo de murallas decretado por la Diputación en 1691. Entre estas dos vías se encontraba la calle del Camino Real, calle de o del Medio, citada ya de esta forma en la documentación del siglo XVI y conocida popularmente por este nombre hasta ahora.

A la calle de Medio se accedía por la entrada principal de la villa, El Portal, que es nombrada ya en 1502¹⁵⁵⁵ y cuya gran portalada data de 1574. Aunque se conocen otras dos puertas (estarían en la zona norte, dando a la ría del Ibaizabal, ambas llamadas “de la ribera”: “de la ribera de la vena” y “de la ribera de la sardina”¹⁵⁵⁶), la segunda puerta en importancia de la época barroca fue la Puerta de San Jorge¹⁵⁵⁷ (abierta a petición de las hermanas del beaterio de Santa Clara en 1575)¹⁵⁵⁸, llamada de esta forma por comunicar con el camino de Santurce y que partía desde Santa Clara. Debido a la advocación de la villa santurtziarra (San Jorge), se le añadió a la entrada de la villa un pequeño humilladero para que recibiese su protección¹⁵⁵⁹. Esta puerta daba acceso en la villa a la calle de la Fuente o de Coscojales, denominación ésta que aún perdura.

Todas las puertas conocidas de la villa desembocaban directamente en las tres calles principales, excepto la de San Jorge que comunicaba Coscojales con el cantón de Santa Clara y el camino de Santurce. Portugalete contó con varios cantones para permitir el tránsito fluido de personas y materiales. Citados en época barroca figuran los cantones de Santa Clara, el de Coscojales que iba desde la calle del medio hasta su

¹⁵⁵⁵ BAÑALES, G., *Mayorazgos de la Villa de Portugalete*, Baracaldo, San Antonio, 1997, p. 203. Cita el Leg. 231-3, caja 596, 1502 en la Sala de Vizcaya de la Real Chancillería de Valladolid.

¹⁵⁵⁶ A.H.M.P. Libros de actas, c. 3 n. 5, acta municipal del 21-IV-1638 sobre la edificación de tres puertas: la de la ribera de la vena, de la [ribera] de la sardina y de S. Jorge, p. 142 v.

¹⁵⁵⁷ La puerta de San Jorge aparece en el libro portugalujo de actas municipales, c. 3 n. 5, 21-IV-1638, p. 142v. y también en las primeras quince páginas del libro de cuentas, c. 73 n. 2, 1588-1590.

¹⁵⁵⁸ Clara de la Sierra, madre vicaria, y M^a Hernández del Casal, beata, solicitaron permiso al ayuntamiento para abrir una puerta en frente del “convento y monasterio de la villa del habito de San Francisco”, en la antigua muralla de la villa. HERNÁNDEZ GALLEJONES, R, *Aproximación a la historia de Portugalete (1400-1900): varios estudios monográficos*, Portugalete, Ayuntamiento, 1991, p.115-116.

¹⁵⁵⁹ A este hecho hay que sumar el más que probable peso de la apropiación del santo patrono del Concejo de Santurce como muestra del poder de la villa sobre el concejo. A este respecto no debemos olvidar el “acto posesorio” que realizaban las autoridades municipales portugalujas con motivo de la festividad de San Jorge a lo largo del siglo XVIII (cuando el poder de la villa sobre sus vecinos era ya seriamente cuestionado), acto en el cual “el alcalde portugalujo, un escribano, el alguacil y un regidor pasaban con vara alta de justicia el camino real hasta llegar a Santurce, parándose debajo 'de la gotera del tejado de la Iglesia parroquial del concejo’”. HERNÁNDEZ GALLEJONES, R, *Aproximación a la historia de Portugalete...*, op. cit, p.75.

calle homónima, el cantón de las Panaderas (donde estuvo el horno municipal) sito entre la calle Santa María y la calle de Medio, desembocando en la antigua Plaza de la Villa o plaza del mercado o el llamado Cantón de la Villa, en alusión a su uso procesional (hoy Cantón de la Iglesia), que comunicaba El Portal con la Iglesia Santa María.

Esta sencilla red urbana se basaba por completo en el trazado medieval¹⁵⁶⁰: tres calles principales, siendo la central la principal arteria y prolongación del camino real, con cortos cantones de comunicación¹⁵⁶¹. El núcleo original estuvo compuesto por las calles de Santa María y del Medio, a las que más tarde se añadiría la de Coscojales. Así pues tenemos un trazado fundamental, que desde el siglo XV al XIX no varió en lo más mínimo, y que se basaba en “un plano rectilíneo con manzanas simples en las calles exteriores (Santa María y Coscojales) y dobles en la central (Del Medio)”¹⁵⁶². A lo largo del Antiguo Régimen las únicas expansiones urbanísticas se dieron en la calle de la Barrera (siglo XVI), el Muelle Viejo y la Plaza del Solar (siglo XVIII).

La topografía del emplazamiento, en fuerte declive hacia la ría, determinó también la influencia climática sobre el mismo. Decía el doctor Marcos Escorihuela y Conesa en 1872 que el clima es

“desnivelado de la manera más variopinta que imaginar se puede: de tal modo es así, que en todo tiempo, pero principalmente en invierno, hay muchos días que en las nueve y diez horas de duración, llueve, hace sol, graniza, hace viento Norte, cambia al poco por Noroeste, etc., etc. La humedad en toda época es notable [...]”¹⁵⁶³.

Los vientos dominantes son del NO y SE, determinando la orientación de las calles en dirección NNO – SSE “o casi N – S, al contrario que el resto de las villas vizcaínas con una disposición E – O”¹⁵⁶⁴. Estos datos nos sirven para hacernos una idea de las inclemencias climáticas que azotaban constantemente estas calles estrechas

¹⁵⁶⁰ Las villas vizcaínas responden a un mismo criterio organizador: “...grandes o pequeñas, orientadas en uno u otro sentido, todas presentan un mismo plano teórico: calles paralelas cortadas por estrechos cantones de comunicación rápida, dando así origen a manzanas compactas, rectangulares [...]”. GONZÁLEZ CEMPELLÍN, J. M^a, “Aproximación al urbanismo...”, op. cit., p. 141.

¹⁵⁶¹ En palabras de Beatriz Arizaga: “El plano urbano, cuyos elementos básicos son la red Víaaria y la parcela, persiste a lo largo del tiempo, desde la primera fundación con mayor o menor fortuna. [...]. Parece que hoy en día está totalmente aceptada la Ley de la Persistencia del Plano, puesto que las edificaciones son substituidas a través de los tiempos, pero las parcelas y la redes Víaarias permanecen”. ARIZAGA BOLUMBURU, B., “Permanencias urbanísticas en las villas medievales: (artículo publicado en *Ondare*, nº15, 1996, pp. 29-50) (en línea)”. [Citado el 30-III-2011]. Disponible en <http://www.euskonews.com/0083zkb/gaia8305es.html#conclusion>

¹⁵⁶² DOMINGO HERNÁNDEZ, M^a del M., op. cit., p.46-47.

¹⁵⁶³ ESCORIHUELA CONESA, M., “Topografía médica de Portugalete”, en *PORTUGALETE y la II Guerra Carlista*, Portugalete, El Abra, 1995, p.27-28.

¹⁵⁶⁴ DOMINGO HERNÁNDEZ, M^a del M., op. cit., p.47. Aunque González Cembellín dice, contrariamente, que si alguna orientación predomina en las villas medievales vizcaínas es precisamente la Norte-Sur. GONZÁLEZ CEMPELLÍN, J. M^a, “Aproximación al urbanismo...”, op. cit., p. 140.

sometidas a unas lluvias “abundantísimas” que bajaban impetuosamente por unas calles siempre insuficientemente empedradas¹⁵⁶⁵, mal cuidadas y sucias, tanto por el descuido de los vecinos, el trajín comercial y la afluencia de gente: marinos, comerciantes, labriegos, gentes de mal vivir, etc. La angostura de las calles era tal que nunca se llegó a superar los seis metros de anchura siendo la medida media de 4,003m¹⁵⁶⁶.

Las casas que enmarcaban estas calles en nada contribuían a mejorar su aspecto. La mayor parte de estas construcciones databa de la etapa renacentista, cuando Portugalete fue la gran villa comercial no solo de la ría de Ibaizabal sino de toda Vizcaya. El poder económico y social hizo que las grandes familias de la villa se dedicasen a construir hasta finales de ese periodo. El Barroco, por el contrario, será una época de escasez constructiva.

De la Edad Media y el Renacimiento datan los edificios privados más importantes de Portugalete, las casas-torre, en poder de los mayorazgos residentes en la villa¹⁵⁶⁷. Dentro de los muros de la villa llegó a haber una docena de estas construcciones que, abandonada ya su función defensiva medieval, fueron símbolo de jerarquía y ostentación en manos del poder local del Barroco. De todas ellas la más importante, y la única que aún permanece, es la torre del prebostazgo de los Salazar, conocida a lo largo de los siglos como la torre de la Sierra, torre del Preboste o, simplemente, torre de Salazar, que es su nombre actual¹⁵⁶⁸.

La estructura medieval de la torre se ha mantenido más o menos a lo largo de los siglos, siendo enmascarada su severidad de líneas por una serie de construcciones que llegaron a construir una auténtica manzana de casas que desaparecieron en 1934 tras un incendio. Según González Cembellín, salvo algunas aspilleras, ninguno de los vanos anteriores al siglo XVI parece “auténtico” siendo modificados de forma decisiva en una reconstrucción que se hizo en 1958. La altura actual de la torre no responde a la medieval, que fue alterada a finales del siglo XIX, intercalándose un nuevo piso entre el piso noble y el camarote, por lo cual, pese a los 15 metros que tiene ahora, en origen la

¹⁵⁶⁵ Citas sobre el “adereço” y empedrado de las calles se encuentran desde comienzos del siglo XVII en los libros de cuentas municipales: A.H.M.P: Libros de cuentas, c. 73 n. 2, 1601; c. 73 n. 3, 1624; c. 73 n. 4, 1681, etc.

¹⁵⁶⁶ DOMINGO HERNÁNDEZ, M^a del M., op cit., p.46.

¹⁵⁶⁷ BAÑALES, G.: *Mayorazgos de la Villa...*, op. cit., p.15 – 16.

¹⁵⁶⁸ Desmontando gran parte de las afirmaciones que se han vertido sobre la torre hasta hace una década, la mejor investigación dedicada a la torre de Salazar, la más reciente y la que hemos seguido, es GONZÁLEZ CEMPELLÍN, J. M^a, “Las casas-torre en Bizkaia de los siglos XV y XVI: el caso portugalujo”, en *LOPE García de Salazar: banderizo y cronista: actas de las II Jornadas de Estudios Históricos Noble Villa de Portugalete*, Portugalete, Ayuntamiento, 2002, pp. 65-93.

torre no debió llegar a los doce. Incluso las almenas originales, de las cuales quedaban restos antes de 1958, desaparecieron tras la restauración que la dejó con el aspecto que ha llegado a nuestros días. Los muros de mampostería en piedra arenisca, reforzados por sillares en los ángulos, son casi lo único que queda original de su época de construcción y solo transmiten severidad y frialdad. En sí, durante los siglos barrocos, la casa torre mantuvo su aire imponente de fortaleza: rodeada por una muralla, en su planta baja se encontraría la cárcel de la villa hasta finales del siglo XVII.

Los Salazar no solo impusieron su poder a través de su presencia regular en la alcaldía de la villa (que desaparecerá paulatinamente a lo largo del siglo XVIII), sino que también ganaron para sí el cargo ejecutivo de Preboste de Portugalete que mantuvieron hasta el siglo XIX. Esta preeminencia social se refleja también en el emplazamiento elegido para levantar la segunda casa de su solar¹⁵⁶⁹, en un altozano en la calle Santa María, frente al cantón de las Panaderas (hoy calle Lope García de Salazar), desde el cual se dominaba no solo el puerto, fuente de la riqueza de la villa, sino a todos los grandes linajes de la villa asentados en su mayor parte en la calle de Santa María. Como último indicador de la supremacía de los Salazar debemos señalar que la procesión del Jueves y Viernes Santo se hacía a través del cantón de las Panaderas¹⁵⁷⁰, es decir, puesto que todas las procesiones partían de la iglesia de Santa María, las de Semana Santa estaban obligadas a bajar por la calle de Santa María hasta la altura de la torre de los Salazar, torcer por el cantón ya citado y continuar su marcha a través de la calle del Medio hasta la plaza del Solar. Un recorrido en el que los grandes hitos constructivos eran la iglesia, el ayuntamiento y la casa-torre.

El resto de las construcciones propiedades de los linajes portugalujos no llegaron a gozar de los privilegios y grandeza que los Salazar disfrutaron en la época barroca¹⁵⁷¹, pero ello no impidió que sus casas y torres dominasen el panorama urbanístico portugalujo durante siglos. Aún quedan restos de las casas nobles levantadas en el siglo XVI a lo largo de la calle Santa María, como las ventanas del actual nº. 6 o la portada

¹⁵⁶⁹ El linaje mayor de los Salazar no llegó a la villa hasta finales del siglo XV, después de la muerte del cronista Lope García de Salazar que murió en la primera torre levantada hacia 1400 en la villa por su linaje. En realidad toda la zona cercana a la iglesia pertenecía a los Salazar y en ella levantaron numerosas construcciones en época medieval. GONZÁLEZ CEMPELLÍN, J. M^a, “Las casas-torre en Bizkaia...”, op. cit., pp. 83-84 y 89.

¹⁵⁷⁰ A.H.M.P. Libros de actas, c. 5 n. 1, 23-III-1755, p. 223.

¹⁵⁷¹ De hecho, de las 17 “torres” que González Cembellín cita en su trabajo sobre la torre de los Salazar al menos ocho no lo eran de verdad (eran grandes casas de villa en su mayoría) y otras fueron transformadas en palacios o casas como la Torre de Salazar de Galindo, reformada en 1566 y convertida en un palacio renacentista de cual aún queda alguna huella en el número 17 de la calle del Medio. GONZÁLEZ CEMPELLÍN, J. M^a, “Las casas-torre en Bizkaia...”, op. cit., pp. 89-91.

del actual nº. 26. Esta portada es típica en el País Vasco durante la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII y la podemos encontrar en zonas tan distantes como Labastida o Laguardia en La Rioja alavesa¹⁵⁷². El esquema es sencillo: una gran puerta con un arco de medio punto hecho de dovelas bastante grandes, da paso a un amplio zaguán que recibe también luz del exterior a través de una ventana cuadrada dispuesta a la misma altura que el arco de la entrada. La supervivencia de la sólida mazonería de las plantas bajas de estas casas del XVI nos habla de un Portugalete barroco austero, poco dado al adorno superfluo.

Por otra parte, podemos afirmar que el siglo XVIII, época de lento crecimiento económico, conocerá algún tímido intento de decoración de fachadas como lo demuestra el actual nº. 30 de la calle de Medio. El estilo de esta obra nos remite al edificio de la Bolsa de Bilbao, realizado por las mismas fechas: aunque las molduras de la puerta portugaluja son más elaboradas y complejas, la construcción bilbaína se revela como una obra de mucha mayor entidad que la casa de Portugalete. Esta responde a unos esquemas bastantes difundidos de molduras mixtilíneas aplicadas de forma afortunada a una portada menor que, por desgracia, se halla descompensada en la simetría del resto de sus componentes, posiblemente por reformas posteriores. De cualquier forma, la disposición de vanos y sus tipos difieren bastante de Portugalete a Bilbao destacando, sobre todo, la sustitución de la hornacina con la imagen de la Virgen de Begoña por un balcón con gotera. El balcón respondía mejor a la intención de ver y ser visto sobre todo con ocasión de las procesiones festivas cuyo recorrido usual pasaba por la calle del Medio.

Esta obra nos demuestra que, si bien el flujo de las familias más poderosas de Portugalete hacia otras zonas vizcaínas fue constante a lo largo del siglo XVIII (como dejan constancia las continuas quejas de los visitados del arzobispado de Burgos y el obispado de Santander respecto al abandono de las capillas de Santa María pertenecientes a estas familias), la incipiente recuperación económica fue suficiente como para permitir a los residentes ligeras licencias decorativas en los edificios de nueva planta.

Si el aspecto general de las casas nobles es decepcionante por su recia presencia, su austeridad, su inexistente decoración (reducida al escudo nobiliario y las molduras de

¹⁵⁷² MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F., *Arquitectura y urbanismo de Laguardia (Álava): de la Edad media al primer tercio del siglo XX*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 1991.

la puerta) y sus materiales (arenisca y caliza, de colores pardos), ¿qué decir de las casas vecinales? Las viviendas medievales, que son las que perduran en la época barroca, son profundas, mal ventiladas y de escasos vanos. Recordemos que la estructura y el trazado urbano de Portugalete no varía hasta terminar la 3ª guerra Carlista. Decía Marcos Escorihuela en 1872:

“Con raras excepciones, al penetrar en la habitación de una casa, se encuentra uno en un callejón de 90 cm. de ancho, que apenas basta al paso de una persona regularmente obesa con puertas a cierta distancia a uno o ambos lados, según tenga la casa anchura para formar una o dos hileras de cuartos todos iguales: verdad es que cada uno de ellos goza de balcón o ventana, más como quiera que la capacidad de los dormitorios miden en general 1m. 25cm., 1,50 y 1,25 máximo de anchura, con la precisa circunstancia de hallarse las puertas de los cuartos y las ventanas y los balcones, frente una abertura de obra y en medio dos lienzos de pared, resulta de aquí que parte de la cama de un cuarto, do quiera se la coloque, no puede menos de participar en una corriente de aire [...]”¹⁵⁷³.

Este comentario nos revela cómo todavía en 1872 las casas portugalujas se asentaban sobre los estrechos y profundos solares medievales: al intentar poner vanos en cada habitación y ser éstas tan pequeñas la consecuencia eran unas terribles corrientes de aire. Levantadas sobre los sólidos cimientos del Antiguo Régimen, estas casas tendrían más vanos pero no eran ni más salubres ni más cómodas. Debemos sumar unas calles que sufrían constantemente la acción de los empedradores¹⁵⁷⁴ debido tanto al continuo transitar de vecinos y extranjeros llegados al puerto como a la acción de la lluvia, el barro y la humedad. Estas vías estaban de continuo sucias y descuidadas: de las casas salían caños de agua sucia que las hacían intransitables¹⁵⁷⁵, los días de feria los desperdicios quedaban durante largo tiempo en lo más céntrico de la villa¹⁵⁷⁶, se arrojaba la basura a la calle... como en casi todas las poblaciones vizcaínas del momento. En un panorama cotidiano como este, tan solo la fiesta pudo aportar luminosidad y esplendor, transformando la visión habitual de la villa y creando un espacio nuevo y maravilloso.

Si casas, torres y calles de Portugalete son estrechas y oscuras, los espacios civiles no son mucho más acogedores. En el Portugalete de la época barroca había dos plazas públicas: La Plaza de la Villa y El Solar. La Plaza de la Villa estaba demarcada

¹⁵⁷³ ESCORIHUELA CONESA, M., op. cit., p.31.

¹⁵⁷⁴ A.H.M.P. Libros de cuentas, c. 73 n. 2, 1603, 1608; libros de cuentas, c. 73 n. 3, 1610, 1617, 1624, 1682, etc. Aunque apenas tenemos datos en el siglo XVIII a este respecto, parece que las calles de la villa siguieron empedrándose con regularidad. A.H.M.P. Libramientos, c. 71 n. 21, 1779.

¹⁵⁷⁵ A.H.M.P. Libros de actas, c. 3 n. 5, 7-II-1667, p. 406.

¹⁵⁷⁶ *Ibíd.*, c. 6 n. 1, 11-V-1783, p. 42v.

por dos casas–torre, la de los Achaniega o Achuriaga¹⁵⁷⁷ y la de Casal¹⁵⁷⁸, que partían en dos la calle de Medio, cesura en la que morían el cantón de las Panaderas y el de Coscojales, y procuraban un breve espacio libre en el cual se asentaba esta plaza del mercado:

“[...] es donde concurren todas las personas así desta dicha villa como de fuera de ella que bienen a comprar y a bender pan pescado frutas ortalizas y legumbres abes y otras cosas...”¹⁵⁷⁹.

Esta plaza fue una continua fuente de problemas para las autoridades municipales del siglo XVII que intentaron trasladarla en numerosas ocasiones pues

“se experimentaban muchas combeniencias así por lo impracticable que se hacia los días de fiesta dicha calle del medio por la mucha jentte que concurría, como por las ventas de granos y otros mantenimientos que se hacían clandestinamente entre puertas y rincones...”¹⁵⁸⁰

ya que la plaza es “una mera calle” y “no permite su estrechez el acomodo a los que diariamente vienen con viveres a ella”¹⁵⁸¹. Todo el movimiento que suscitó la cuestión de la plaza del mercado nos habla ya de la recuperación económica de la villa ya que el ayuntamiento intenta comprar el solar de la torre Achaniega, en ruinas en 1743, pero sin obtener resultados positivos. En 1748 se decide buscar un nuevo lugar donde asentarla¹⁵⁸² y se elige El Solar en 1777, en el lugar llamado El Arenal (hoy Plaza del Solar), aunque en 1783 la costumbre aún imperaba sobre la voluntad municipal y el mercado aún se hacía en la calle del Medio¹⁵⁸³.

El Solar es la otra plaza pública de Portugalete, frente a “las casas del ayuntamiento de la dicha villa”¹⁵⁸⁴, desde la construcción de la primera casa del municipio en 1586. El Solar se convertirá en el espacio por excelencia para las demostraciones del poder municipal. Allí se hallaba también el principal baluarte militar para la defensa de la ría y de la villa, fortificación armada con dos cañones de bronce en

¹⁵⁷⁷ BAÑALES, G.: *Mayorazgos de la Villa...*, op. cit., p. 124.

¹⁵⁷⁸ *Ibíd.*, p. 117.

¹⁵⁷⁹ A.H.M.P. Libros de actas, c. 3 n. 5, 12–VIII–1697, p. 235r.

¹⁵⁸⁰ *Ibíd.*, c. 4 n. 1, 27–I–1718, p. 226.

¹⁵⁸¹ *Ibíd.*, c. 5 n. 1, 17–XI–1743, p. 102.

¹⁵⁸² *Ibíd.*, c. 5 n. 1, 10–XI–1748.

¹⁵⁸³ “Tratta en razon de mober la plaza para la venta de los comestibles y otras cosas publicas por la mala situacion en que se hallan los que en la actualidad se consumen por los becinos estantes y aun biandantes de esta dicha villa por ser indecente el que se hallen en la calle mas principal impidiendo el paso con la turba de las gentes tanto a los vecinos como a los señores curas cuando se les ofrece administrar los Santos Sacramentos a los enfermos y mal parecido que es a los forasteros la hediondez que causan los despojos que quedan despues de la venta de la berdura, pescado y otros [...]”.A.H.M.P. Libros de actas, c. 6 n. 1, 11–V–1738, p. 42v.

¹⁵⁸⁴ *Ibíd.*, c. 3 n. 5, 10–XI–1630, p. 92v.

1655¹⁵⁸⁵. Estas piezas son dos de las 108 que se dispararon en las baterías costeras del Señorío con ocasión de la celebración en Bilbao del vigésimo cumpleaños del rey Felipe V, el 18 de octubre de 1703¹⁵⁸⁶, demostrando la fuerza armada que Vizcaya ponía al servicio de su señor.

En esta plaza se levantaba también, como ya se ha dicho, el ayuntamiento, el principal edificio civil del periodo. Aunque date de la época renacentista, la plaza de El Solar de Portugalete responde perfectamente a las características de centro cívico y si bien no se halla cerrada por sus cuatro lados, su aparición es del todo sorpresiva e inesperada, ya se venga de la calle Salcedo (Carnicería) o Santa María. La plaza se halla abierta por sus lados este y norte debido al límite de la ría y del antiguo muelle viejo. Este emplazamiento respondía, sobre todo, a la necesidad de un terreno llano a propósito que proporcionaban los arenales y que fueron aprovechados también en Bilbao para crear la Plaza Vieja y después el paseo de El Arenal.

En cuanto a los ayuntamientos de época barroca, decir que nada sabemos de aquel que albergó la plaza de El Solar hasta 1712¹⁵⁸⁷. A partir de este año se comenzó la construcción de un nuevo edificio municipal que se acabaría en 1716 y que perduraría hasta 1880, tras una reforma en 1877, cuando se levantó el actual edificio. Siguiendo las directrices descritas por la investigadora Ana Isabel Leis Álava, el edificio responderá al tipo de las casas consistoriales de villa herederas de los edificios renacentistas con formas constructivas de la arquitectura civil culta que hace que se los denomine de tipo palacial¹⁵⁸⁸.

Este ayuntamiento barroco tenía cuatro grandes arcadas de medio punto que daban paso al pórtico de la planta baja. Bajo el segundo piso abuhardillado, se encontraba el piso principal que alojaba la sala consistorial. Esta sala disponía de amplios ventanales que daban a un balcón corrido que fue de pino hasta 1733 en que se coloca “la reja de hierro para su balcón y estribos correspondientes” pues era “no solo preciso para el adorno y devida decencia sino tambien necesario para cubrir el pino de madera que ha tantos años se executo y por falta de fondos se va pudriendo por que con

¹⁵⁸⁵ A.H.M.P. Libros de actas, c. 3 n. 5, 6-IX-1655, p. 289v.

¹⁵⁸⁶ *RELACION de la festiva pompa...*, op. cit., p.5.

¹⁵⁸⁷ El único dato comprobado es que tenía pintadas, tanto en el interior como en el exterior, las “armas” de la villa, A.H.M.P. Libros de cuentas, c. 73 n. 4, 1697, p. 77v. Armas o escudos pintados en las fachadas también los encontramos en el Ayuntamiento de Bilbao construido en el siglo XVII. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 044, 18-VI-1620.

¹⁵⁸⁸ LEIS ÁLAVA, A. I., “Las Casas Consistoriales...”, op. cit., p. 381.

el tiempo se axa mas [...]”¹⁵⁸⁹. Se llamó para realizar esta sencilla balconada a Gaspar Amezua, maestro forjador de Elorrio calificado de “inteligente” y que había realizado varios balcones y rejas de hierro en Bilbao. Los rejeros del Duranguesado coparon este tipo de trabajos en la Vizcaya del siglo XVIII realizando verdaderas rejerías rococós en el casco bilbaíno (de las cuales, desgraciadamente, ya no queda nada)¹⁵⁹⁰, trabajos muy alejados de este trabajo portugalujo regido por la austeridad y el escaso erario municipal. Esta severidad en líneas y detalles responde de forma perfecta a lo ya expresado por Leis Álava para los ayuntamientos de tipo palacial:

“un barroco muy severo y desornamentado o postclasicismo de inercia, donde predomina el gusto por las fachadas rígidas, tersas, sin opción apenas a los elementos decorativos”¹⁵⁹¹.

El levantamiento del nuevo ayuntamiento nos está hablando de un ligero avance económico que también se reflejará en un aumento poblacional (de 521 habitantes en 1704 a 646 en 1799)¹⁵⁹² y, por ende, en nuevas construcciones. De las 132 edificaciones que había en 1796¹⁵⁹³, se hicieron ocho casas nuevas en la calle del Medio, una en Santa María y dos en Coscojales, garantizando la supremacía de la calle del Medio como eje comercial de la villa (abastecimiento interior y manufacturas menores como la carpintería). Esta situación no nos debe hacer tomar posiciones triunfalistas pues no olvidemos que Portugalete había perdido su principal fuente de recursos, el derecho de desembarco de mercancías y la visita de buques a favor de Bilbao. En el siglo XVIII, ya lo hemos comentado, subsistirán gracias al pequeño comercio, las manufacturas, el lemanaje (remolque de navíos por la barra) y las ferias¹⁵⁹⁴.

En el terreno religioso encontraremos más de los mismo, puesto que el gran edificio del período, la basílica de Santa María, estaba levantado en su mayor parte ya

¹⁵⁸⁹ A.H.M.P. Libros de actas, c. 5 n. 1, 15–XI–1733, p. 2.

¹⁵⁹⁰ BARRIO LOZA, J. A., “El arte durante los siglos XVII y XVIII...”, op. cit., p.131.

¹⁵⁹¹ LEIS ÁLAVA, A. I., “Las Casas Consistoriales...”, op. cit., p. 382.

¹⁵⁹² Datos económicos y poblacionales tomados de ARROYO, J. V., *El mercantilismo tradicional y la sociedad industrial vizcaína: evolución y revolución demográfica de Portugalete entre 1700 y 1930*, [Portugalete], 1990 (inédito), p.20. Estos datos difieren sustancialmente de los aportados en GONZÁLEZ PORTILLA, M. [dir.], *Bilbao en la formación de País Vasco contemporáneo: Economía, población y ciudad*, Bilbao, Fundación BBV, 1995, p.198 y ss. Las cifras que Portilla da para 1787 triplican a las de Arroyo para fechas similares. Lejos de crear polémicas, escogemos las cifras de Arroyo porque nos permiten tener una visión completa del siglo XVIII y ver la evolución ascendente que se produjo en la población portugaluja del periodo.

¹⁵⁹³ A.H.M.P. Libros de actas, c. 6 n. 1, diciembre de 1796.

¹⁵⁹⁴ *Ibíd.*, c. 6 n. 1, 1–III–1798. Se establecieron dos ferias de ganado en el término de Portugalete, ambas de ocho días: la primera desde el 30 de junio, día de Santa Lucía, y la segunda desde el 16 de agosto, fiesta de San Roque, celebradas ambas en la campa de la ermita del santo.

en el siglo XVI, e igual sucede con la ermita del Cristo del Portal, el otro gran edificio religioso de la villa. Aparte quedan, por su menor relevancia, los ya citados humilladero de San Jorge, la ermita–humilladero de Nuestra Señora del Buen Suceso, el humilladero de los Hoyos (en el límite jurisdiccional de la villa con el Concejo de Santurce) y la ermita de San Roque (sita en un altozano del camino de la zona de Pando).

La mayor parte de estos edificios han desaparecido y tendremos que jugar con los datos y nuestra imaginación para evocarlos de nuevo. Tan solo en un caso contaremos con el edificio in situ para poderlo contemplar como sostén arquitectónico de la fiesta barroca. Nos referimos a la iglesia de Santa María, imponente templo matriz del tardogótico isabelino.

La basílica de Santa María, con su famoso retablo renacentista obra de Juan de Ayala y de los Juan de Beaugrant, ha sido objeto de numerosas investigaciones a lo largo de todo este siglo, destacando las realizados por J. A. Barrio Loza¹⁵⁹⁵. Esta iglesia, como casi todo el antiguo Portugalete, fue construida en el momento de mayor esplendor económico de la villa, entre finales del siglo XV y la primera mitad del siglo XVI, en que ya comenzaron las dificultades pecuniarias. La basílica forma parte de un conjunto de templos del tardogótico iniciados a finales del siglo XV o comienzos del XVI, como las iglesias de San Vicente de San Sebastián, la basílica de Nuestra Señora de Begoña en Bilbao o San Vicente de Vitoria.

La portada del norte y el mobiliario de la iglesia así como el retablo mayor y alguno de los menores corresponden al periodo renacentista y la torre, cuya génesis analizaremos más adelante, es barroca, dieciochesca, como los mejores campanarios del periodo.

Citada por primera vez en 1492¹⁵⁹⁶, la basílica de Santa María se construyó sobre una iglesia anterior de la que se tienen noticias en 1423¹⁵⁹⁷. El cuerpo central del

¹⁵⁹⁵ Nombramos entre la extensa bibliografía sobre la iglesia: CEREZAL, M., “Iglesia de Santa María de Portugalete”, en *HOMENAJE a Don Carmelo Echegaray*, San Sebastián, Imprenta de la Diputación de Guipúzcoa, 1928, p.301–348; BARRIO LOZA J. A., “El retablo de Portugalete: historia de un pleito”. *Estudios Deusto*, nº. XXVIII, 1980, p.173–311; BARRIO LOZA, J. A., *Los Beaugrant...*, op. cit., p.78–83 y apéndices; BARRIO LOZA, J. A., *Santa María de Portugalete*, op. cit.; *MONUMENTOS de Bizkaia...*, T.I, op. cit., p.325–340; BARRIO LOZA, J. A. [dir.], *Monumentos Nacionales de Euskadi...*, op. cit., p.325 y ss.; SESMERO, F., *El arte del Renacimiento en Vizcaya*, Bilbao, 1954, p.154 y ss.; PAGOETA, J. de, op. cit.; *SANTA María de Portugalete: restauración*, op. cit.; HERNÁNDEZ GALLEJONES, R., “Basílica de Santa María”, en *MEMORIA, balance y cuenta de explotación: Surposa: 1988*. Portugalete, Ayuntamiento, 1988, p.75 y ss.; etc.

¹⁵⁹⁶ “Algunas fechas fundamentales de la historia de Portugalete”. Documento elaborado y facilitado por el archivero municipal, Roberto Hernandez Callejones.

edificio se acabó entre 1570 y 1600 y se realizó en la piedra arenisca común al resto de los edificios portugalujos. Las tres naves constan de cinco tramos, siendo la nave central más ancha y alta que las laterales lo cual daba lugar a un perímetro rectangular del que sobresalía en los siglos del Antiguo Régimen la vieja sacristía, orientada hacia el este, y cuya puerta de entrada renacentista nos remite a motivos tomados de la zona más antigua de la propia iglesia.

Pilares, arcos, bóvedas, arbotantes y simulacro del triforio son góticos. Las capillas son, sin embargo, tanto góticas como gótico-renacentistas, cubiertas con bóvedas que van desde el esquema básico de terceletes hasta los estrellados, más complejos, debido a que todos fueron levantados por las familias nobles de la villa según sus propios gustos, aunque respetando alineaciones y espacios previos, siendo los encargados de su mantenimiento y conservación. La emigración de estos linajes en el siglo XVIII hizo que las capillas fueran arruinándose y que visitantes, arzobispos y obispos les llamasen la atención casi de forma continua en las visitas que realizaban a la villa¹⁵⁹⁸.

Las claves de las bóvedas son interesantes en el estudio festivo puesto que no solo recogen los escudos familiares sino también las devociones más populares de los portugalujos traducidas en celebraciones religiosas: la Virgen María (festejada el día 15 de Agosto) aparece con el Tetramorfos, el Niño y San Pedro en la capilla mayor; el propio San Pedro era festejado el 29 de Junio. Aparece también San Nicolás cuyo día era celebrado regularmente por la cofradía de mareantes de San Nicolás y San Telmo, desde el momento de su fundación en 1651, el 6 de Diciembre. Es de resaltar que las celebraciones dedicadas a los santos devocionales de los marinos, tanto la municipal como la privada, tengan su reflejo en estos relieves lo cual expresa el peso de la gente de mar en la villa.

Es patente que todos los elementos descritos pasaron en su totalidad a la época barroca de igual forma que la ciudad medieval que rodeaba a la iglesia subsistió estructuralmente hasta el siglo XIX. A pesar de todo, la iglesia salió mejor parada en cuanto a aportaciones barrocas, aunque apenas algunas de ellas hayan llegado a nuestros días.

Como ya hemos dicho, uno de los principales efectos que buscó la fiesta barroca es la luminosidad, la transfiguración a través de la luz del entorno. En la iglesia de Santa

¹⁵⁹⁷ CIRIQUIAIN-GAIZTARRO, M., op. cit., p.178.

¹⁵⁹⁸ A.H.E.V. Portugaleta, libros de fábrica de la iglesia de Santa María, A – 617, 1708, 1728, 1748, etc.

María esa búsqueda era difícil puesto que la iluminación natural del edificio no es del todo satisfactoria, a pesar de los amplios ventanales góticos que se abren en la nave mayor y en las capillas, hecho del que ya se habló en el apartado de la arquitectura religiosa. Estos vanos, orientados principalmente al norte y al sur, no impiden que desde el mediodía la iglesia se vaya sumando a una creciente oscuridad. Las horas de mayor luminosidad se dan poco después del amanecer, el momento en que se desarrolló en los siglos XVII y XVIII la llamada “misa del alba”, a la que acudían tanto portugalujos como Viajeros y marineros, y que estaba encargada a la cofradía de las Benditas Animas del Purgatorio, fue fundada en 1663 por el ayuntamiento y desaparecida ya en 1762¹⁵⁹⁹.

La existencia de esta cofradía creada por el consistorio, nos habla de la importancia que el poder municipal daba a un acontecimiento que reflejaba su propia pujanza y su devoción, reforzadas gracias a luz matinal. Para aprovechar esta luminosidad natural, y poco antes de desaparecer la Cofradía de las Animas, se decidió abrir un hueco en el paño este con función de transparente para que iluminase el nuevo sagrario¹⁶⁰⁰. Esta obra, junto con el dorado de la calle central del retablo mayor, será la aportación más importante en el interior de la iglesia realizada durante el periodo barroco.

Con toda probabilidad, el hueco cubierto que se halla bajo el actual nicho de la Andra–Mari gótica, en la calle central del retablo mayor, es el transparente con marco de hierro, reja, vidriera y tafetán realizado de forma simultánea con el nuevo sagrario¹⁶⁰¹. Ya lo afirmamos en el capítulo de arquitectura religiosa puesto que, debido a su emplazamiento, es el único hueco que podía iluminar de forma directa el sagrario emplazado frente al retablo mayor el cual fue rebajado en altura para adaptarse a la nueva construcción. Por su disposición N y S los vanos más grandes nunca aportan una

¹⁵⁹⁹ A.H.E.V. Portugalete, libros de fábrica de la iglesia de Santa María, A – 617, 1748, 1762.

¹⁶⁰⁰ *Ibíd.*, 1749.

¹⁶⁰¹ No hay monografías dedicadas a los transparentes como fenómeno artístico que se originaría en el Renacimiento pero que se desarrollaría en todo su esplendor en el Barroco, sobre todo en el siglo XVIII. Estudios no monográficos los hay desde que Bonet Correa los abordase, junto el estudio de tabernáculos y camarines, en su monumental obra sobre la Andalucía Barroca, BONET CORREA, A., *Andalucía Barroca*, op. cit, pp. 201 y ss.; también se encuentran numerosas referencias en las investigaciones sobre la obra de Narciso Tomé y el transparente de la catedral de Toledo como PRADOS, J. M^a, *Los Tomé...*, op. cit, o NICOLAU CASTRO, J., *Narciso Tomé...*, op. cit., y después existen numerosos artículos como VALVERDE MADRID, J.: “El transparente en la arquitectura prieguense y madrileña”, en *CONFERENCIAS de los Cursos de Verano de la Universidad de Córdoba sobre “El Barroco en Andalucía”*, Córdoba, Universidad, 1984, pp. 313-336; NICOLAU CASTRO, J.: “Modelo de Ventura Rodríguez para el transparente de la catedral de Cuenca”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 2º semestre, nº. 91, 2000, pp. 51-54; etc.

fuente de luz directa al altar mayor y los situados en el paño O tampoco inciden sobre él, ni en los momentos vespertinos en que la luz entra por ellos. Así pues, aunque no quede nada en tal hueco que ratifique esta teoría, el hecho de estar situado en una zona del retablo que jamás se vio cubierta por paneles decorados y que, hasta hace pocas décadas, fue tapada de forma sistemática por cortinas, nos habla tanto de la pérdida de función del hueco-transparente como de su óptimo emplazamiento para el fin que se buscaba, resaltar con la luz del alba el lugar donde se guardaba el cuerpo de Cristo, lugar de dorados reflejos, objeto de admiración para propios y extraños en el momento de la misa.

En la obra del transparente, el retablo y sagrario participaron numerosas personas, tanto locales como extrañas. La traza y ejecución del sagrario se debe al maestro de Liendo Domingo Gutiérrez, trasmerano como muchos otros artistas que trabajaban en la Vizcaya de la época¹⁶⁰². El único dato que poseemos sobre el aspecto exterior del sagrario nos lo da el padre Cerezal, estudioso de la iglesia de principios del siglo XX, de una referencia que toma de Marcos Escorihuela, comentando que el sagrario estaba formado de un mosaico de madera incrustada figurando jaspe, tal y como sucedía con las obras efímeras de la fiesta barroca, hechas de madera pero decoradas de tal forma que aparentaban los materiales más ricos y deslumbrantes.

La otra gran aportación barroca al interior de la iglesia fue la policromía sobredorada de la calle central del retablo mayor. Esta obra domina el ábside de la iglesia desde el año 1555. Está dispuesto en tres paños, según los lienzos de la capilla mayor. Los laterales contienen calles y entrecalles con escenas de la vida de Jesús y la Virgen, así como figuras de evangelistas y apóstoles. En la parte superior, sobre el ático, se encontraban las imágenes de un calvario hoy desaparecido¹⁶⁰³. Solo la calle central llegó a policromarse en 1749 por el bilbaíno Antonio de la Rada, pintor y decorador, auxiliado por Pedro de Urquiola, entallador de la villa portugaluja. La sobreabundancia del color dorado nos evita cualquier otro comentario sobre el posible fin de una pintura que solo buscaba crear una sensación de riqueza, lujo y maravilla difícil de aplicar a una obra renacentista que nunca fue estofada debido a problemas económicos.

¹⁶⁰² Domingo Gutiérrez era maestro ensamblador, vecino de la Isequilla en Liendo, Cantabria. Trabajó en el retablo de la capilla mayor de Castro Urdiales en 1743 y remató la obra del retablo mayor de Amorebieta en 1749. *ARTISTAS cántabros...*, op. cit., p. 286.

¹⁶⁰³ El retablo mayor renacentista, obra de Juan de Beaugrant, ha sido estudiado por Jose Ángel Barrio Loza en su obra sobre los Beaugrant: BARRIO LOZA, J. A.: *Los Beaugrant...*, op. cit., pp. 75-82.

Aparte del transparente, el enorme sagrario que se trajo en dos Viajes desde Bilbao, y el dorado del retablo, poco más se aportó a la decoración interna de la iglesia durante el Barroco. El ornato en las capillas siguió siendo renacentista como en la segunda capilla del evangelio donde se halla el sepulcro renacentista de los Salazar, bajo cuya pareja yacente se encuentra una representación de las tres virtudes cardinales. Es el único sepulcro monumental que aparece documentado en los papeles de la iglesia.

Pese a todo lo expuesto, no debemos pensar que la estructura gótica y la decoración renacentista eran los únicos elementos que se encontraban en este interior religioso durante la época barroca. Aparte del sagrario ya citado, se levantaron en estos siglos retablos y figuras que se han perdido en su totalidad. Estos elementos del ajuar se debieron, sobre todo, a las cofradías religiosas del patronazgo municipal. Gracias a ellas, ese afán de maravillar de forma visual a los fieles locales y foráneos no se limitó solo a los años de lenta recuperación económica del XVIII, sino que también se dará en el XVII.

Las cofradías suplirán en el siglo XVII el patronazgo del ayuntamiento en cuanto a creaciones nuevas se refiere, realizado su labor gracias a las aportaciones municipales, siempre más reducidas que el gasto de cualquier obra que el consistorio tuviera que afrontar directamente. Las contribuciones económicas de los poderes locales permitieron a estas instituciones levantar obras como el retablo “del Altar de la Cruz”, que de 1638 a 1641 sufragó la Cofradía de la Vera Cruz¹⁶⁰⁴. Era una construcción de nogal con la talla del Cristo crucificado rodeado por los bultos de María y San Juan, con una balaustrada en la zona interior y unas puertas para acceder al retablo. En 1642 la misma cofradía realizó la “echura del Santo Christo que esta en el Pilar”¹⁶⁰⁵. En 1743 la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario¹⁶⁰⁶ habla de las figuras de San Antonio de Padua y Nuestra Señora del Rosario que se encuentran en su altar¹⁶⁰⁷. En 1661 la recién creada Cofradía de San Nicolás y San Telmo, de fundación privada, erige un retablo a San Nicolás “distinto y separado de los demás altares que hay en dicha iglesia”¹⁶⁰⁸ colocándose en “el pilar segundo de cómo se entra en dicha iglesia a la parte del

¹⁶⁰⁴ A.H.E.V. Portugalete, libro de cuentas de la Vera Cruz, A – 618, 1638.

¹⁶⁰⁵ *Ibíd.*, 1642.

¹⁶⁰⁶ En los libros de actas municipales aparece en el año 1672 aunque ya en 1608, en el testamento de Pedro de Rasines, se alude a la imagen procesional de Nuestra Señora del Rosario y a los cofrades que la sacan en andas. A.H.M.P. Libro de actas, c. 3 n. 6, 18 – III – 1672, p. 18v. PÉREZ, S.; ARENILLAS, O., *Mentalidad y vida cotidiana en Portugalete (1550 –1750)*, [obra presentada al VI Premio Mariano Ciriquiain], 1998 (Inédito), p. 93.

¹⁶⁰⁷ A.H.E.V. Portugalete, libro de cuentas de la Cofradía del Rosario A – 618, 1742.

¹⁶⁰⁸ A.H.M.P. Libro de actas, c. 3 n. 5, 14 – VII – 1661, p.358.

evangelio que es el que esta enfrente del pulpito correspondiente a la capilla de la Concepción de la madre de Dios”. En el reglamento de fundación de esta cofradía se especifica que hasta que este altar se realizase se colocaría una figura de San Nicolás y otra de San Telmo en los colaterales del altar de San Pedro Martín, propiedad de los ministros inquisidores, junto al de Nuestra Señora del Rosario, en la capilla de San Pedro apóstol “que cae sobre la mar”¹⁶⁰⁹. Y podríamos continuar citando casos.

A pesar de todo lo llevado a cabo, el gran retablo sin estofar era siempre un referente de austeridad monocroma que no se disimulaba pese al dorado de los pequeños retablos laterales y la encarnación de las figuras. No es de extrañar que, en cuanto dispusieron de algo de dinero, las autoridades municipales hicieran dorar al menos la calle central del retablo mayor, lo cual les prestigiaban tanto por la supuesta riqueza de la obra realizada como por su aportación a la oscura iglesia de luz y color. De cualquier forma parece que ya en 1721 recibió policromía la imagen de la Asunción siendo realizada por el pintor Quadra¹⁶¹⁰.

Esa obsesión por la luz y el brillo, por la justificación social a través del arte, se encuentra en todas las obras y fiestas citadas, tanto en los 72 balaustres dorados del retablo levantado por la Veracruz como en las lamparillas que luchaban contra la oscuridad frente a los altares y que jamás iluminaron de forma tan constante como la que lució permanentemente frente al Santísimo Sacramento, en el altar mayor, y que fue donada por el alcalde de Triana, portugalujo de origen, en 1572¹⁶¹¹. Y de todo ello no queda hoy nada.

Si en el interior de Santa María el Barroco supone una lucha constante entre la oscuridad legada de los siglos pasados y el dorado y la luminosidad artificiosa propia del nuevo periodo artístico, en el exterior se reviste de la sólida y desnuda piedra que es parte de la torre y su portada.

Podemos afirmar que la reforma de la portada oeste y la torre-campanario barroca están relacionadas y son producto de la fiesta. Así en la visita de arzobispo Peralta en 1681 se recuerda al consistorio local que el visitador de Burgos en 1670 advirtió, respecto a la iglesia, que

“siendo ella de los buenos y capaces que tiene este arzobispado y que solamente tenia una puerta principal por donde entran los feligreses a los oficios divinos y

¹⁶⁰⁹ A.H.M.P. Expediente c. 107 n. 3, 1651, p. 4v.

¹⁶¹⁰ A.H.E.V. Portugaleta, libros de fábrica de la iglesia de Santa María, A-617, 1721.

¹⁶¹¹ A.H.M.P. Libro de actas, c. 3 n. 3, 12-II-1572.

entran y salen las procesiones y que por ser util y conbeniente para el servicio de dicha yglesia y culto divino havia mandado dicho señor visitador que se abriese la dicha puerta de arco poniendo en ella una puerta luçada y antes un portal luçado para su adorno”¹⁶¹².

En 1681, sin embargo, la única obra que se había realizado era la apertura del arco de piedra, con una puerta nueva y un tejadillo sobre “piladas” de piedra, lo cual no era suficiente puesto

“que la portada y su campo por la parte donde se hazen las processiones esta yndecente de manera que en tiempo de aguas no se puede passar con dichas processiones de los feligresses a la dicha yglesia”.

Estas frases demuestran que fue el hecho fundamental de la fiesta, la imagen escasamente lucida de las procesiones religiosas enfangándose al salir y al entrar en el recinto eclesiástico, la que decidió a los próceres municipales a reformar una portada que hasta ese momento solo había sido una puerta adintelada, sin más. En primera instancia, y para que el espectáculo del poder impresionase de forma adecuada a quienes lo contemplaban, se decidió “enlosar” toda la portada con piedras labradas “conforme estan a la parte de la otra puerta de la parte de la rribera”. Esta referencia hace alusión a la portada norte, realizada a mediados del siglo XVI, que tiene forma de arco triunfal sobre un arco de medio punto, encuadrado en una estructura adintelada, y flanqueado por dos grupos pareados de columnas. La portada que se halla a los pies de la iglesia, en el muro oeste (en teoría la principal a partir de su conclusión en 1683)¹⁶¹³, posee el mismo sentido de arco triunfal aumentado por los cuatro enormes pilastrones de la torre: enlazados por arcos de medio punto generan un pórtico abovedado de aristas–crujería. En realidad todo en esta portada habla de un espíritu triunfal.

Siendo una portada mucho más austera que la norte, donde destaca toda una iconografía sobre el triunfo de la fe católica en base a figuras alegóricas, el sentido triunfal de esta obra se refuerza por la elección y disposición de los elementos: las dobles columnas pareadas que enmarcan la puerta y se asientan sobre un zócalo sin decorar y el friso con triglifos y metopas como en los templos clásicos. Si no fuese por el remate del nicho, casi se podría ver un arco triunfal romano enmarcado por otro mayor formado por el cuerpo inferior de la torre. Las diversas reformas que esta portada ha sufrido le han arrebatado buena parte de su aspecto primitivo pero aún nos es posible

¹⁶¹² A.H.M.P. Libro de actas, c. 3 n. 6, 30 ó 31–V–1681, p. 93v.

¹⁶¹³ A.H.E.V. Portugalete, libros de fábrica de la iglesia de Santa María, A – 617, 1683. El autor de esta portada, ya ha sido dicho anteriormente, fue un maestro local, Bartolome de Cassares.

rastrear en ella el arco triunfal clásico sometido al poder del catolicismo, cristianizado a través de la liturgia y sirviendo de marco espectacular a las procesiones religiosas¹⁶¹⁴ como antes lo había hecho con los triunfos de la Roma imperial. Esta es la idea básica de la portada el triunfo de la devoción católica tan acorde con las ideas de la España del momento.

La torre-puerta barroca es consecuencia directa de la portada y se comenzó un año después de acabarse las obras de ésta¹⁶¹⁵. Su fábrica fue ardua y complicada y comprende desde su primer remate en 1684 a 1745, cuando se dio por finalizada. Su papel en la fiesta era también importante puesto que en su primera sala superior se abrieron dos balcones o conjuratorios, al norte y al oeste, desde los cuales se dominaba todo el conjunto de la villa y la ría. Desde ese lugar, los cabildos eclesiástico y secular, que allí se reunían, podían salir a hablar (y dominar desde las alturas) a sus convecinos. Sobre este cuerpo estaba, y está, el reloj, después el campanario, la cúpula y la linterna.

Esta torre, como elemento dominante que además cobijaba la nueva portada de las procesiones, se convertía en un perfecto marco para la fiesta, en un punto obligado de referencia que manifestaba el poder del patronazgo municipal y de la jerarquía eclesiástica, sirviendo de punto de partida para cuantas manifestaciones festivas pudieran darse en la villa. Un marco ciertamente monumental y maravilloso, impresionante por su mole de piedra, para comenzar el recorrido de la procesión.

Hay otros espacios religiosos que dependieron directamente de las autoridades municipales y que aún no hemos mencionado: las ermitas portugalujas. Su papel en la fiesta es claro por ser enclaves procesionales y sujetos de la transformación festiva aunque no todas tuvieron la misma relevancia. Una sola de ellas acumula la mitad de las referencias procesionales encontradas¹⁶¹⁶: la ermita del Santo Cristo de El Portal.

La talla que dio nombre a esta ermita es el único vestigio que nos queda de ella. Se encuentra actualmente en la capilla de San Antonio, de la Iglesia de Santa María y se trata, sin duda, de una imagen hispano-flamenca del siglo XV a cuyo alrededor se

¹⁶¹⁴ STRONG, R., op. cit., p.57.

¹⁶¹⁵ A.H.M.P. Libro A – 106 de pleitos y autos, n. 78. La torre nunca ha sido tratada de forma separada a la iglesia por lo que su bibliografía corresponde íntegramente a la de la basílica. Para consultar la bibliografía sobre la iglesia vid. nota 1494.

¹⁶¹⁶ A.H.M.P. Procesiones y rogativas por la salud del pueblo: Libro de cuentas c. 73 n. 3, 1657, p. 199; 1664, p.226; etc. Por los “buenos subcesos de su majestad”: Libro de cuentas, c. 73 n. 3, 1642, p. 129v. Por los frutos de la tierra: Libro de cuentas c. 73 n. 3, 1644, p.139; 1655, p.191; 1661, p. 215v, etc. En un año como 1647 se hicieron un total de 10 misas en la ermita: Libro de cuentas c. 73 n. 3, 1647, p. 158v.

levantó la desaparecida ermita¹⁶¹⁷. Este edificio quedó en ruinas tras la tercera guerra carlista, en 1874, y fue demolido al impedir el ensanche del antiguo Camino Real que conducía a Bilbao. Su aspecto solo lo podemos suponer a través del proyecto de reconstrucción presentado por el arquitecto Francisco de Berriozábal en 1892, aunque esta ermita del último tercio del siglo XIX no conservase ya el aspecto original que adquirió en época barroca.

El primer edificio de la ermita fue levantado en el siglo XVI junto a El Portal de la villa, lugar en el que permaneció hasta su demolición. A fines del siglo XVII y comienzos del XVIII la ermita sufriría grandes transformaciones al compás de la recuperación económica del lugar: en 1677 se decidió poner una puerta nueva¹⁶¹⁸ cuya reja, hecha por Juan de Floriategui contaba con la siguiente inscripción “La billa la hizo año de mill y seiscientos y setenta y siete”. No contentos con esta demostración de poder municipal, en 1695 se hizo nueva obra de “sillería y empedrada”¹⁶¹⁹. Las últimas reformas en el periodo barroco se dieron en 1720 por orden del visitador de Burgos, cuyas palabras reflejan bastante bien el estado de la ermita en aquellos momentos:

“Otrosi habiendo visitado su merced dicha hermita y reconocido que con el motibo de estar zerrada solo con una reja expuesta la efigie del Santo Christo retablo y frontal a la ynclencia del tiempo a mas de ser mui corto el ambito de dicha hermita que sirve de atrio para poderla alargar; mando su merced se alargue todo lo que coje la divisa de dicho attrio zerrandola por los dos costados y tambien a la perte del Norte en que se pondra la puerta de madera y en medio de ella una reja pequeña de yerro por si algun deboto quisiere hazer orazion para que en esta forma se evite el daño que ocasiona a dicha efigie y retablo el ayre que entra por dicha reja”¹⁶²⁰.

Reformada la reja para la nueva puerta, el edificio conservó hasta su destrucción en el siglo XX esa única nave de cabecera poligonal y una pequeña espadaña que fueron objeto de nuevas alteraciones en 1851. Todas estas obras y reformas hablan claramente de la importancia que llegó a adquirir este edificio durante el Antiguo Régimen y así lo refleja el pleno municipal cuando afirman que “es mucha la devozion de dicha hermita

¹⁶¹⁷ Puesto que aún falta por hacer un estudio de las tallas de creación o influencia flamenca en el Señorío es imposible saber si el Cristo de El Portal es obra importada o fue realizada en Vizcaya por algún artista de amplia influencia flamenca.

¹⁶¹⁸ A.H.M.P. Libro de actas, c. 3 n. 6, 24 – IX – 1677; sección E, c. 3 n. 4, 1678.

¹⁶¹⁹ A.H.M.P. Libro de cuentas, c. 73 n. 4, 1695, p. 72.

¹⁶²⁰ A.H.E.V. Portugaleta, libro de cuentas de la cofradía del Santo Cristo del Portal, A – 618, 1720.

asi de la gente de mar como de los demas vezinos de esta dicha villa y de fuera de ella”¹⁶²¹.

Era tal la relevancia de la ermita que su retablo [fig. 97] fue dorado casi un siglo antes que el propio retablo mayor de la Iglesia de Santa María. En 1663 se encargó su doradura y pintura a “Francisco de Bustin pintor vezino de la villa de Bilbao”¹⁶²². Este Francisco de Brustin pertenecía al linaje de aquel Juan Brustin, flamenco, casado con la hija del pintor Francisco de Mendieta¹⁶²³, cuyos descendientes se dedicaron con desigual fortuna a la creación artística. Francisco de Brustin, que sería nieto de Mendieta, pintó la caja y el nicho del cristo y un escudo de la villa “con sus leones a los lados”¹⁶²⁴. Disponemos de un dibujo de la estructura arquitectónica del retablo en el proyecto de reconstrucción de Berriozábal. La “caxa” de dicho retablo fue realizada por Francisco Martínez, “architesto” vecino de Liendo (otra vez los artistas cántabros). En el siglo XVIII se hicieron algunas reformas alargándose el altar¹⁶²⁵ en el 1744. En 1761 se hizo una bóveda nueva sobre la capilla que fue pintada por Juan Balois, de origen francés¹⁶²⁶. Con todas estas obras el retablo llegó más o menos incólume hasta el siglo XX: constaba de medio casquete sostenido por dos pares de columnas salomónicas con un frente bajo con arquillos bajo los cuales había diversos óleos¹⁶²⁷.

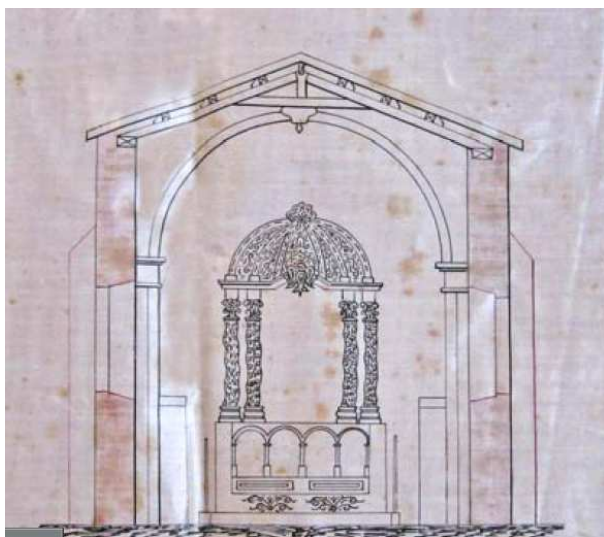


Fig. 97. Retablo barroco de la ermita del Santo Cristo del Portal (dibujo del último cuarto del siglo XIX). A.H.M.P., Portugalete.

¹⁶²¹ A.H.M.P. Libro de actas, c. 4 n. 1, 22 – I – 1718, p. 225v.

¹⁶²² A.H.M.P. Libros de cuentas, c. 73 n. 3, 1663, p. 221v.

¹⁶²³ A.F.B. Bilbao, libros de actas 039, 16–XII–1615. Sobre el linaje de los Brustin: BARRIO LOZA, J.A.: “Francisco de Mendieta, pintor alavés de los siglos XVI-XVII: honor y autoestima”, *ESTUDIOS de la Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*; editores J. L. Vélez Chaurri, P.L. Echeverría Goñi y F. Martínez de Salinas. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2008, pp. 279-280.

¹⁶²⁴ A.H.M.P. Libros de cuentas, c. 73 n. 3, 1663, p. 221v.

¹⁶²⁵ A.H.E.V. Portugalete, libro de fábrica de la cofradía del Santo Cristo del Portal A – 618, 1743 – 1744.

¹⁶²⁶ *Ibíd.*, 1761.

¹⁶²⁷ *Ibíd.*, 1718.

La devoción que los portugalujos sentían por la advocación del Santo Cristo del Portal hizo que su ermita se cubriese prontamente del color dorado abanderado por la riqueza y la maravilla. La ermita será centro de muchas procesiones de acción de gracias tanto por asuntos de la villa como de ámbito estatal. El cariño que profesaron también los marinos de la zona a la imagen hispano-flamenca hizo que el municipio se esmerase en fomentar la devoción a las fiestas de la Invenición de la Cruz (3 de Mayo y 14 de Septiembre) como lo demuestra que la Cofradía de la Veracruz se hiciese cargo finalmente de la gestión de la ermita¹⁶²⁸.

En el siglo XVIII el eje de las procesiones fuera de la cerca de la villa se irá desplazando más hacia el extrarradio pero no por ello perderá la ermita su preeminencia: en el año 1748 la fragata corsaria armada por los comerciantes bilbaínos “Begoña”¹⁶²⁹ (llamada en la documentación portugaluja “El Marte Vizcaíno”) donó a la ermita más de 4500 reales de vellón con los cuales se hicieron varios arreglos como levantar una espadaña nueva y componer la cortina del Cristo.¹⁶³⁰

Si la devoción al Santo Cristo del Portal no sufrió grandes mermas en el siglo XVIII, socialmente su puesto benefactor de la villa fue reemplazado, lentamente, por otro santo patrón: San Roque. Rogativas y procesiones a San Roque para pedir por la salud y los buenos frutos de la tierra las encontramos desde el año 1622¹⁶³¹ y seguramente ya existirían de antes. Por ser un santo asociado tanto al Camino de Santiago (recordemos que la festividad del 25 de Julio era una de las cinco principales de la villa por no hablar de la importancia del Camino en la creación de la iglesia y la villa) como a la buena salud de cultivos y personas, San Roque fue ganando terreno al resto de las advocaciones religiosas siendo elegido como patrón de la villa en 1790¹⁶³².

Su importancia en el terreno social y religioso en Portugalete no tiene parangón, por desgracia, en el artístico. Situada en la campa del mismo nombre, la ermita de San Roque se encontraba en un altozano del camino que conducía al barrio de Pando pero desconocemos cualquier dato de cómo pudo ser. Por no saber, hasta desconocemos si la imagen que hoy se venera es la originaria de su ermita, la que se hallaba en la ermita del Santo Cristo o la que se encontraba en la Iglesia de Santa María.

¹⁶²⁸ A.H.M.P. Libro de actas, c. 4 n. 1, 22-I-1718, p. 225v.

¹⁶²⁹ ZABALA URIARTE, A., *Mundo urbano...*, op. cit., pp. 177-178.

¹⁶³⁰ A.H.E.V. Portugalete, libro de cuentas de la cofradía del Santo Cristo del Portal, A-618, 1747-1748.

¹⁶³¹ A.H.M.P. Libro de cuentas, c. 73 n. 3, 1622, p. 49; 1634, p. 98; 1659, p. 207v. En esta última cita se agradecen además “los buenos sucesos de los exercitos de su majestad y venida de galeones”

¹⁶³² A.H.M.P. Libro de actas, c. 6 n. 1, 31-VII-1790.

Si es poco lo que conocemos de la ermita de San Roque, menos sabemos aún del resto de las ermitas del periodo barroco. Dentro de las murallas de la villa existían dos de cierta relevancia: el humilladero de San Jorge, el cual se encontraba sobre el arco de la puerta del mismo nombre, y la ermita de Nuestra Señora del Buen Suceso. De la primera ya hemos comentado cuanto se dice en los documentos municipales. De la segunda tenemos apenas más datos.

La única ermita de carácter municipal que nos queda por comentar es el antiguo humilladero de Los Hoyos, transformado en ermita en el siglo XIX y hoy desaparecido como el resto de estas edificaciones. No sabemos nada de su aspecto durante los siglos XVII y XVIII y existen muy pocos datos sobre él en cualquier otro sentido. Este humilladero marcaba el límite territorial entre Portugalete y el Concejo de Santurce en el montículo de Los Hoyos. Junto a él se encontraba el alto de Kanpanzar que en la documentación de esos siglos es llamado monte de El Calvario¹⁶³³. Al humilladero de Los Hoyos solía irse en procesión para el acto posesorio de los términos casi de forma anual aunque también se debía acudir para otro tipo de celebraciones de las cuales no se conserva ningún testimonio¹⁶³⁴.

Respecto al monte El Calvario, señalar de nuevo que varios lugares elevados con este nombre repartidos por toda la geografía vizcaína¹⁶³⁵ como se ve en Lequeitio, cuyo nombre en euskera aún se conserva, u Ondárroa¹⁶³⁶, donde se encontraba la ermita del Santo Cristo del Monte. Este nombre siempre se asocia al hecho procesional. ¿Sería para el recorrido portugalujo para el que la Cofradía de la Vera Cruz pagó “cruces nuevas para el Calvario y camino”?¹⁶³⁷. Es posible.

¹⁶³³ A.H.M.P. Libro de actas c. 6 n. 1, 15-IV-1796, p. 131–132. “En consiguiente acordaron sus mercedes que dicho síndico regidor se le tiene antes dicho verbalmente sobre el vallado y demás obra de Calvario mande hazer la Barrera de que ganando ninguno pueda entrar...”; 30-III-1797, etc.

¹⁶³⁴ “Ytten un real y catorze maravedies mas por llevar el pendon al Calvario”. A.H.E.V. Portugalete, libros de fábrica de la iglesia de Santa María A-617, 1737.

¹⁶³⁵ Estos calvarios se basarían en los sacromontes medievales italianos pero y sobre todo en el Sacromonte de Granada, con la abadía y las capillas que se alzaron a su alrededor en torno al año 1600. Sobre el Sacromonte de Granada la bibliografía es extensa incluso en el apartado de su trascendencia artística. Para no repetir la ya dada en el cuarto capítulo nombramos a BONET CORREA, J. A., “Sacromontes y Calvarios en España, Portugal y América Latina”, en *La GERUSALEMME di San Vivaldo e i Sacri Monti in Europa: Atti convengo San Vivaldo (Sept. 1986)*, Firenze, Pacini Editori, 1989, pp. 173-213; MARÍAS, F., “El verdadero Sacro Monte, de Granada a La Salceda: Don Pedro González de Mendoza, Obispo de Sigüenza, y el Monte Celia”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, Vol. IV, 1992, pp. 133-144; MARTÍNEZ MEDINA, F. J., “El Sacromonte de Granada y su influencia en la religiosidad del Barroco andaluz”, en *Congreso Internacional Andalucía Barroca: actas, Iglesia de San Juan de Dios de Antequera, 17-21 de septiembre de 2007*, Sevilla, 2008, vol. 4, pp. 125-136; etc.

¹⁶³⁶ “Yten que ocupo en quitar las çarças y limpiar los caminos del monte calvario...” A.F.B. Ondárroa, libro de actas, 4.A L.002, 1622, p.69v.

¹⁶³⁷ A.H.E.V. Portugalete, libro de fábrica de la Cofradía de la Vera Cruz, A-618, 1676.

Llegados a este punto se debe destacar la situación doblemente triangular (el triángulo como símbolo de la trinidad cristiana)¹⁶³⁸ de las ermitas portugalujas teniendo siempre como uno de sus vértices la ermita del Santo Cristo del Portal, la más relevante de todas ellas. Circundando la cerca urbana nos encontraríamos con un primer triángulo formado por la ermita del Buen Suceso, la ermita-humilladero de San Jorge y la propia ermita del Portal, tres espacios religiosos como salvaguardas de las principales puertas de la villa. Fuera de las murallas se encontrarían la ermita de Los Hoyos, la ermita de San Roque y la del Santo Cristo que asume su doble función de custodia de las murallas tanto hacia el interior de la villa como al exterior. El vértice más extremo de estas figuras lo constituiría el humilladero de Los Hoyos que, de estar precedido por ese posible Vía Crucis en la altura más extrema de Portugalete, asemejaría un sacromonte o monte doloroso donde culminarían todos los posibles recorridos procesionales de carácter municipal. Este escenario “edilicio” de la Pasión resalta el carácter de la ciudad como lugar espiritual trascendente en el que sus habitantes se convierten en penitentes al representarse la muerte de Cristo, siempre a mayor beneficio de un poder municipal que no dudaba en recurrir a la fe católica para asegurar su posición y dejaba, a su vez, que la religión usase de su influencia para mantener más sujeta a la población.

Las autoridades portugalujas, como todas las autoridades barrocas, se dedicaron de forma esforzada a utilizar el recurso festivo como elemento de distracción recurrente frente a la crisis económica de los siglos XVII y XVIII. El año se llenaba de misas y rogativas por “la salud del pueblo”, por “los frutos de la tierra”, por los buenos sucesos de “exercitos” y “harmas de su magestad”¹⁶³⁹, por otros acontecimientos relacionados con la corona como fallecimientos¹⁶⁴⁰, rogativas por la salud real¹⁶⁴¹ o por los diversos alumbramientos¹⁶⁴², a los que debemos sumar las visitas, ya fuesen del arzobispo de Burgos o de otros personajes. Todos estos sucesos eran aprovechados por el poder

¹⁶³⁸ Sobre el misterio trinitario cristiano y el arte: RUIZ VERDÚ, P.: “Trinidad y arte: XXXIX Simposio de Teología Trinitaria”. *Carthaginensia: Revista de estudios e investigación*, vol. 20, n.º. 37-38, pp. 375-384.

¹⁶³⁹ A.H.M.P. Libros de cuentas, c. 73 n. 3, 1642, p. 129; 1659, p. 207v.; etc.

¹⁶⁴⁰ A.H.M.P. De Felipe III, libros de actas, c. 3 n. 5, 26-IV-1621, p. 19. De la esposa de Felipe IV, Isabel de Borbón, libros de cuentas, c. 73 n. 3, 1644, p. 140. De Felipe IV, libros de cuentas, c. 73 n. 3, 1666, p.231. De Carlos II, libros de cuentas, c. 73 n. 4, 1700, p. 94, etc.

¹⁶⁴¹ A.H.M.P. Libros de actas, c. 3 n. 5, 8-IV-1706, p. 78 (por Felipe V); libros de actas, c. 5 n. 2, 15-XII-1758, p. 48 (por Fernando VI).

¹⁶⁴² Los repetidamente citados se refieren a María Luisa de Parma, princesa de Asturias. A.H.M.P. Libros de actas, c. 5 n. 2, 25-VI-1771, p. 203; 8-IX-1771; libros de actas, c. 6 n. 1, 7-XII-1778.

municipal para exhibirse y hacer muestra de su fuerza al asociarse a la autoridad de instancias superiores.

A este respecto es de destacar el comportamiento del Ayuntamiento tras el levantamiento de las aduanas en 1722 y ocho años antes, cuando la imposición de las aduanas provocó revueltas y motines entre el vecindario portugalujo amén de la consabida represión de la autoridad real.¹⁶⁴³ En 1722, tras las ejecuciones de varios sediciosos y el retorno a la situación institucional previa al conflicto, las autoridades portugalujas celebran con regocijo el fin de las disputas frente al poder estatal y el retorno al orden social y político. Para ello se contrata al tamborilero municipal para el día de Navidad, realizándose un novenario y “funciones” para dar las gracias por la noticia, comprándose “doze belas de zera de medio litro para la luminaria que se puso en las ventanas del ayuntamiento en este asunto”¹⁶⁴⁴. El ayuntamiento, destacando en todo momento su presencia, se adueñaba del feliz acontecimiento y lo mostraba como si, en parte, también fuese una victoria de su poder (recordemos que la revuelta portugaluja fue liderada por el síndico de la villa Francisco de Otañez): los poderes locales, que jugaron a ambos lados en el conflicto, finalmente recogían el fruto de su “fidelidad” a la corona a través de la extinción de las aduanas costeras y se mostraban como elemento destacado en el logro de tal fin como lo demuestra ese realce lumínico de la sede del regimiento local.

Este hecho, sin embargo, era un acontecimiento extraordinario y el poder municipal precisaba de acontecimientos más regulares para hacer muestra de su calidad y fuerza. Las fiestas religiosas como el Corpus Christi, Semana Santa o la Asunción fueron sus mejores vehículos para lograrlo y la procesión su mejor baza. En Portugalete las autoridades municipales, surgidas del seno de las familias más poderosas¹⁶⁴⁵, se arrogaron los mejores puestos disponibles en todas las fiestas posibles. Junto con los curas beneficiados del cabildo eclesiástico (siete en 1620)¹⁶⁴⁶, los miembros del ayuntamiento participaban en todas las fiestas anuales: por ser patronos de la Iglesia de Santa María, por ser patronos de todas las cofradías portugalujas (excepción hecha de la Cofradía de San Nicolás, como ya indicamos) y por su propia condición de munícipes. Si eliminamos la procesión y misa que realizaban los cofrades de San Nicolás cada seis

¹⁶⁴³ CIRIQUIAIN-GAIZTARRO, M., op. cit., pp. 140–142.

¹⁶⁴⁴ A.H.M.P. Libros de cuentas, c. 73 n. 4, 1722, p. 233.

¹⁶⁴⁵ En la obra de CIRIQUIAIN-GAIZTARRO sobre Portugalete (CIRIQUIAIN-GAIZTARRO, M., op. cit., p.257–263), se citan, entre otros linajes mayorazgos, a alcaldes de los Montañó Salazar (1647), los Coscojales (1652), los Salazar (1655), los Martiatu (1624), los Taborga (1705), etc.

¹⁶⁴⁶ A.H.M.P. Libros de actas, c. 3 n. 5, 10-VII-1620

de diciembre en honor a su santo patrón¹⁶⁴⁷, en el resto de eventos civiles y religiosos la presencia municipal era inexcusable.

Para que esta presencia tuviese una significación jerárquica relevante, para que todos los espectadores y actores de la fiesta tomaran conciencia del poder del ayuntamiento, el cabildo municipal se dedicó a lo largo del siglo XVII y principios del XVIII a establecer de forma clara los lugares que los diversos munícipes debían ocupar en las procesiones. La primera ordenanza elaborada a este respecto data del ocho de enero de 1622:

“... en las procesiones generales que se hizieren en esta dicha villa los dichos señores Justicia y Regimiento que agora son y adelante fuesen bayan todos juntos en las dichas procesiones detrás de la clerecia ynmediatamente tomando al dicho señor Alcalde en medio y los regidores a los lados y el procurador general baya delante de la clerecia y de la Cruz Mayor con el pendon principal y otra persona principal que mas a mano se allare lleve el segundo pendon mas adelante con la cruz primera y los vezinos con su cera encendida bayan por los lados aciendo calle a horden del mayordomo de la Cofradia de la Concepcion de Nuestra Señora questa dicha villa tiene y los biandantes y gentes que no sean cofrades bayan mas adelante con la cruz principal y pendon puestos en orden por que no ocupen ni gasten la cera de la cofradia y toda la clerecia baya junta de la Justicia y Regimiento ynmediatamente como es costunbre en todo el reyno”¹⁶⁴⁸.

El sistema de jerarquías empleado en la procesión portugaluja es, tal y como los mismos miembros del ayuntamiento señalan, el común en todo el reino: en primer lugar partiría una “persona principal” con el segundo pendón acompañando a la primera cruz procesional; después, y todavía antes de la clerecía, se encontraría el síndico procurador general con el pendón “principal”, delante de la cruz mayor de la Iglesia de Santa María. Tras ellos marcharía la clerecía y, siguiéndoles, el alcalde escoltado a ambos lados por los regidores municipales. “Aciendo calle” los vecinos les acompañarían con velas encendidas siendo dirigidos por el mayordomo de la Cofradía de la Concepción, la más importante en la villa en esa primera mitad de siglo. Como se ve todo está estrictamente reglado a mayor gloria del poder religioso y municipal y hasta los simples vecinos que enmarcan la procesión son gobernados por el mayordomo de una de las cofradías municipales para que no se desmanden ni gasten cera de los cofrades. Sin embargo, esta ordenanza no debió ser rigurosamente aplicada ya que el 19 de diciembre de 1650 se elabora otra nueva debido a que:

¹⁶⁴⁷ A.H.M.P. Acta fundacional de la Cofradía de San Nicolás, c. 107 n.3, 1651.

¹⁶⁴⁸ A.H.M.P. Libros de actas, c. 3 n. 5, 8–I–1622, p. 24v.

“... muchas republicas deste dicho señorío de menos lustre y opulencia questa dicha villa en las procesiones y actos publicos se esmeraban que los que la gobiernan bayan en los dichos actos publicos y procesiones en lugar preheminate de los demas vezinos para que se distinguan los que gobiernan y esta dicha villa es una de las republicas donde ordinariamente conviven muchas personas forasteras que los unos se embarcan con puestos de enbajadores gobernadores y otros preheminentes que les a causado nobedad el poco gobierno politico que en esta parte a bido y que la dicha villa a reconocido muchos disgustos e ynquietudes que an sobrebenido en los dichos actos publicos y procesiones por querer preferir otros vezinos en los puestos en grande yndecencia de los del gobierno de ella”¹⁶⁴⁹.

Se concluye de estas palabras que los portugalujos tendían a no guardar los espacios reservados para las autoridades durante las procesiones. Debemos pensar que bajo la epidermis cotidiana de la normalidad latirían tensiones y conflictos que aflorarían en los momentos festivos, cuando toda la comunidad era testigo y podía posicionarse ante ellos. Posiblemente, los vecinos que ostentasen un mayor poder local y por una razón u otra quisiesen demostrarlo se intentarían apropiarse de espacios procesionales que solo pertenecían a los munícipes. Debido a la afluencia de personalidades a la villa, sobre todo por su condición de puerto, el prestigio del ayuntamiento se resentía por partida doble: no solo frente a los foráneos sino ante los propios vecinos que veían como se dudaba de su autoridad. Para poner remedio a esta situación se crea esta nueva ordenanza:

“... en las procesiones solennes y actos publicos los señores Justicia y Regimiento desta dicha villa bayan en orden al fin de la procesion detras del preste que fuere con la capa cubriendo al señor alcalde dos regidores a saber el decano a la mano derecha y el segundo regidor a la mano izquierda y delante de ellos a mano derecha el tercer regidor y el quarto a la mano izquierda y consecutivamente adelante a mano derecha el quinto regidor y a la izquierda el secretario del ayuntamiento porque el sindico procurador general que es o fuese a decir en medio del cuerpo de los susodichos con su estandarte al hombro...”

La costumbre del reino, a la que se apelaba en 1622 como norma, es reglamentada y especificada cuidadosamente para que todos los miembros del ayuntamiento y todos los vecinos sepan a que atenerse: la jerarquía municipal es respetada con rigor, girando el número de regidores alrededor del alcalde y del síndico que porta el pendón de la villa. Ese pendón, realizado aquel año en damasco carmesí con las armas reales y las de la villa, solo podía ser llevado por el síndico y, en caso de

¹⁶⁴⁹ A.H.M.P. Libros de actas, c. 3 n. 5, 19–XII–1650, pp. 239–240.

estar enfermo o ausente éste, por el segundo procurador general y “no otra ninguna persona”.

En esta ordenanza se hace hincapié también en la falta de “lustre y lucimiento” de la villa que solo puede gastar lo suficiente para tener un pendón decente y barato. Las autoridades municipales, a pesar de reconocer la penuria económica que sus arcas atraviesan o quizás precisamente por ello, no renuncian al lucimiento que supone la procesión. En este momento la procesión es un elemento festivo que les proporciona un prestigio y una apariencia de fortaleza que les es necesaria tanto dentro como fuera de la villa.

Esta necesidad de reafirmación del poder civil a través de la fiesta se confirma en 1704 cuando, a raíz de haberse confeccionado una nueva bandera “de tafetan blanco con las armas reales y de esta dicha villa para las funziones de Alardes y otras cosas”¹⁶⁵⁰, se recuerda que el regimiento debe salir dividido en dos filas “llebando en medio los dos regidores mas antiguos al dicho señor Alcalde” portando velas de cera blanca. Este acta, sin embargo, resulta mucho más reveladora en otros aspectos puesto que, junto a la ponderación de la autoridad civil del municipio a través de la fiesta (recordemos que el alarde es, en si mismo, una demostración de fuerza entre las villas), se nos muestra la asociación del poder municipal con el religioso, logrando con ello un mayor prestigio que, al fin y al cabo, se gana gracias al sometimiento del que hace gala la autoridad civil frente a la eclesiástica. Y así, aprovechando la elaboración de la nueva bandera y que “ningun dia es tan propicio para su uso como el de Corpus y su octava”:

“... el sindico que al presente es y en cada año fuese llebe en dichos días y en el de Jubes Santto la dicha bandera al ombro derribada tras del prestte que lleba el santissimo sacramento en maior venerazion y obsequio a su divina Magestad y que antes que la ponga al ombro la tenga tendida en el suelo baxo de las gradas del presviterio de la yglesia de esta dicha villa y que no la lebante asta que aya pasado el prestte y que haga lo mismo de vuelta de la Prozesion y el dia de la octava la tenga de la misma manera asta que se aya acavado el encierro...”

A partir de 1704 desaparece todo tipo de reglamentación respecto a las procesiones. Debemos suponer que la emigración de los personajes nobles, la mejora económica y la pérdida de poder de las villas frente a la diputación vizcaína, hicieron innecesarias nuevas medidas que prestigiasen a los elementos humanos más “nobles” de la procesión.

¹⁶⁵⁰ A.H.M.P. Libros de actas, c. 4 n. 1, 7-VIII-1704, p. 54.

El espacio procesional, social y políticamente jerarquizado, era un elemento visual imprescindible en la fiesta. Traducía no solo valores sociales sino también estéticos pues la rigurosa disposición transformaba éste espacio en un reflejo ideal de la sociedad del momento y la vistosidad de trajes y adornos potenciaba esta idea a través del halago de la vista, arte de la propaganda. La procesión era, en si misma, un elemento efímero más de la fiesta en la que el poder civil y religioso se complementaban.

El análisis de los componentes urbanos de Portugalete, de sus recintos religiosos, de sus elementos artísticos, del hecho procesional...está encaminado a lograr una visualización del complejo festivo barroco. El mundo cotidiano portugalujo de plazas, calles, iglesias...era transformado gracias a las colgaduras y tapices puestos por los vecinos, por las autoridades que con el debido decoro avanzaban entre el gentío con sus mejores galas, por las luces en las ventanas, por las velas procesionales, por los fuegos de artificio... La fiesta se apropiaba de los elementos existentes y los convertía en componentes de un nuevo escenario donde se desarrollaba una trama enaltecedora de los poderes establecidos. En los acontecimientos extraordinarios este significado de exaltación llegaba a su punto más alto pero en ninguno se mostraba más brillante y luminoso que en la fiesta del Corpus Christi, al igual que sucedía en la mayor parte de las villas vizcaínas.

El Corpus en Portugalete se iniciaba con un repique de campanas la víspera de la fiesta. El sacristán, que solía ser también quien se ocupaba de colgar y descolgar los “tafetanes” en la iglesia los días festivos, se encargaba de tocar las campanas los días festivos de Corpus, San Juan, San Pedro y la Asunción¹⁶⁵¹. En 1760, como algo extraordinario, se nos señala que el “repique” fue hecho por alguien ajeno a la villa, Juan Ventura de Valois.

Con motivo de esta festividad, las naves de la iglesia se engalanaban con colgaduras y “tafetanes” que también se colocaban por el día de la Asunción [fig. 98]¹⁶⁵². En los inventarios del siglo XVII encontramos numerosas referencias a cortinas “de damasco azul y blanco”, “de tafetan noguerado”, “de paño blanco”, “de terciopelo” que se colocaban ante las diversas imágenes y altares en las festividades, teniendo hasta ocho cortinas más que se utilizaban de forma exclusiva para decorar los pilares de la

¹⁶⁵¹ A.H.E.V. Portugalete, libros de fábrica de la iglesia de Santa María, A – 617, 1736.

¹⁶⁵² *Ibíd.*, 1652, 1653, 1654, etc.

iglesia¹⁶⁵³. E incluso el altar mayor, el retablo renacentista, tenía sus propias cortinas dependiendo de la fiesta celebrada. Finalmente, las telas eran retiradas al terminar la octava, ocho días de misas, con que concluía el Corpus¹⁶⁵⁴.

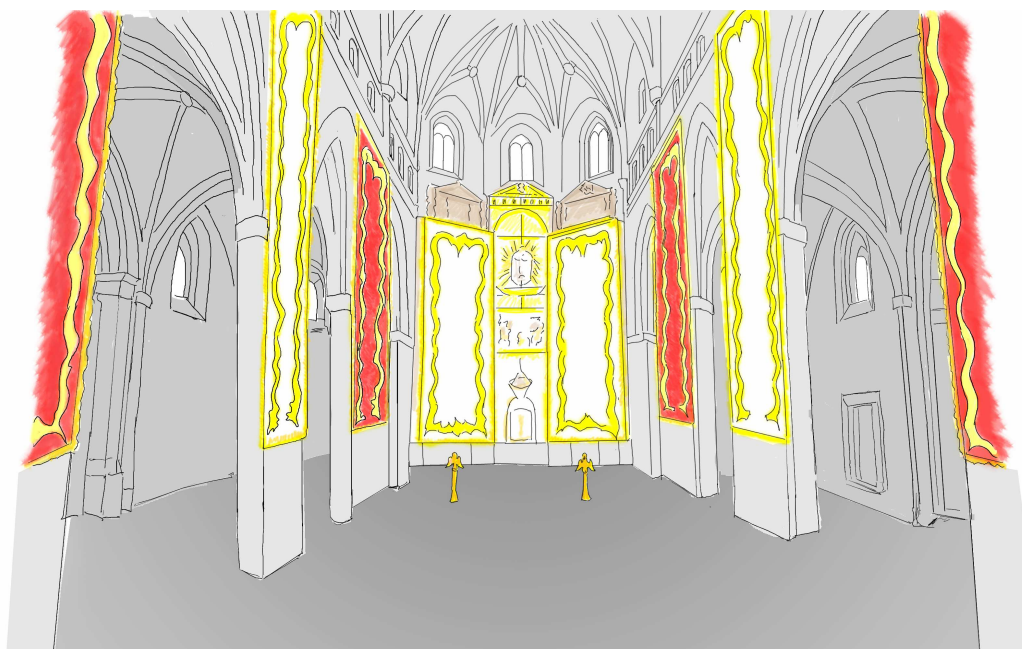


Fig. 98. Reconstrucción propia de la decoración interior de la parroquia de Santa María de Portugalete en el Corpus Christi de 1750.

Al llegar la época de las grandes festividades, el retablo y las diversas capillas eran limpiadas, tal y como se cita en el libro de fábrica de Santa María de la segunda mitad del siglo XVII. También con motivo de estas fiestas los días de San Juan, San Pedro o, sobre todo, la Asunción, se renovaba la “juncia” con la que se cubría durante el año el suelo de la iglesia, pues carecía de baldosas, ya que de esa forma se intentaba impedir que se formase barro en la época de lluvias y polvo en la temporada de calor.

Era esta una decoración sencilla, similar en austeridad a la que se desplegaba en las honras reales, y que tan solo en la Semana Santa llegaba a rozar lo espectacular debido a la instalación de la única gran obra efímera levantada en el Portugalete barroco: los monumentos pascuales.

Los monumentos pascuales, que ocupaban el espacio frente al retablo mayor los días de Jueves y Viernes Santo¹⁶⁵⁵, fueron sin duda las estructuras temporales más caras levantadas en la Iglesia de Santa María a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

¹⁶⁵³ A.H.M.P. Inventario de bienes de la iglesia de Santa María, c. 107 n. 9, 1656. En hoja suelta de fecha indeterminada (siglo XVII) se nos proporciona el dato sobre las cortinas de los pilares.

¹⁶⁵⁴ A.H.E.V. Portugalete, libros de fábrica de la iglesia de Santa María, A – 617, 1677.

¹⁶⁵⁵ “Ytten quarenta y dos rreales por armar y cuidar del dicho monumento el Jueves y Viernes Santos y despues solttarle o desarmarle y poner en su paraje...”. *Ibíd.*, 1762

Adornados con las alhajas más preciadas de la parroquia, tenemos noticias de al menos dos durante la época barroca levantados en 1728 y 1769¹⁶⁵⁶. Del segundo solo sabemos que existió y costó el triple que el anterior; del primero tenemos noticias más detalladas.

En cuanto a su aspecto, el monumento de 1728 disponía de una gran cúpula o “media naranja” sostenida por columnas, estaba pintado con colores dorados y brillantes y rodeado de lamparillas y “mecheros”. El maestro que se ocupó en su construcción tardó veinticuatro días en esta labor, pagándosele nueve reales al día, y fue ayudado por 52 oficiales con un sueldo total de 312 reales. En las diversas maderas se gastó un total de 86 reales. En los mecheros 27 reales. Los colores de pintura costaron 99 reales y el pintor, sin contar el gasto de posada a lo largo de treinta y nueve días, 214 reales y medio de vellón. En total casi mil reales, sin que sumemos otros gastos menudos. De sus constructores solo sabemos que uno se llamaba Juan Pérez y los otros “Josseph y su hermano”¹⁶⁵⁷.

Guiándonos por lo analizado hasta el momento, hasta bien adentrado el siglo XVIII, debemos concluir que estas obras fueron de bastante peso y envergadura como lo demuestra el dato de 1651¹⁶⁵⁸ en el que se nos informa de que al poner los andamios para colocar el monumento frente al altar mayor, la estructura cayó a tierra y se quebró por varios sitios. Este monumento del XVII debería estar rodeado de balaustres¹⁶⁵⁹, asentado sobre varias peanas con “gradillas”¹⁶⁶⁰, la sagrada forma se guardaba en una arqueta bajo la cúpula dorada sustentado por columnas, y se cubría la estructura con bayeta negra¹⁶⁶¹, alhajas, flores y velas. Todos los años se armaba y desarmaba, siendo reutilizado, al menos, desde 1651 a 1727, puesto que su fecha exacta de creación nos es desconocida.

Este monumento pascual se convertía durante la Semana Santa en el referente visual de toda la Iglesia de Santa María, cubierta entonces por paños negros en muros y altares, donde el oro falso y las abundantes luces de la estructura efímera eran centro de todas las miradas transformando el espacio de la cabecera del templo tanto en un lugar de luto como de maravilla en el que el episodio luctuoso de la muerte de Jesucristo se transmutaba en luz que vencía las tinieblas. Pero, finalmente, la luz vencía a las

¹⁶⁵⁶ A.H.E.V. Portugalete, libros de fábrica de la iglesia de Santa María, A – 617, 1728 y 1769.

¹⁶⁵⁷ *Ibíd.*, 1729.

¹⁶⁵⁸ *Ibíd.*, 1651. También en 1687 tenemos otro dato sobre el peso del monumento cuando se nos dice que se compró una “gundaresa que peso beinte y nueve libras para detentar y suspender el monumento...”

¹⁶⁵⁹ *Ibíd.*, 1653.

¹⁶⁶⁰ *Ibíd.*, 1679 – 1680.

¹⁶⁶¹ *Ibíd.*, 1673.

tinieblas y en junio llegaba la festividad del jueves “luminoso” donde la iglesia se convertía en trasunto del paraíso lleno de gloria.

En el día del Corpus, con el interior limpio y engalanado, las autoridades llegaban acompañadas del tamboril municipal y ocupaban el lugar que tenían reservado frente a las gradas del altar mayor. Para ocupar tal espacio con el decoro y la decencia necesaria el ayuntamiento se procuró

“... unos asientos y bancos en las gradas de la dicha yglesia con las armas desta dicha villa para los señores del gobierno se sienten en ellos en los tiempos acostunbrados con separacion que otro ninguno no se sienten en ellos y se entienda que sean los dichos asientos para los señores del gobierno y no para que los ocupen otros que no lo sean...”¹⁶⁶².

Esa preeminencia que los munícipes se arrogaron frente al resto de los poderes locales no es exclusiva de Portugalete y responde al espíritu de independencia del poder municipal de las villas no solo frente al Señorío sino frente a la propia nobleza villana pero, en el caso portugalujo, el arzobispo de Burgos tomará cartas en asunto y, aduciendo que los bancos estaban demasiado cerca de las gradas y que por ello no dejaban pasar con soltura a los curas desde la sacristía, hará que los asientos se retiren a un lugar más alejado del altar mayor. Este dato que nos proporciona el libro de fábrica en 1708 es complementado por la noticia que nos da el libro de actas municipal en 1709 sobre la marcha del pleito de Valladolid por este asunto: los oidores de la Chancillería resuelven a favor del arzobispado con lo que el ayuntamiento decide regresar a los lugares que “se a usado en el yntterin”¹⁶⁶³.

Colocados en sus respectivos lugares, munícipes y vecinos se preparaban para la celebración de la misa mayor. Tras el Te Deum, cantado en todas las grandes solemnidades en alabanza a Dios, comenzaría la misa en la que el órgano jugaría también un importante papel.

Dejando a un lado a los beneficiados que celebraban misas cantadas por las fiestas mayores, el organista era el centro musical de la actividad religiosa–festiva. A tanto llegó su protagonismo, sustituyendo a los beneficiados, que en la visita del arzobispo de Burgos Manuel Francisco de Navarrete Ladrón de Guevara en 1708 este mandó:

¹⁶⁶² A.H.M.P. Libros de actas, c. 3 n. 6, 26–III–1673, p. 45v.

¹⁶⁶³ *Ibíd.*, c. 4 n. 1, 10–III–1709, p. 109v.

“... que en todas las misas cantadas se repita el introito despues del gloria patri del salmo y se canten los agnus y comunicandus sin que jamas con pretesto se omita nada de los dicho y que en las misas maiores del pueblo siempre se cante la gloria, credo, prefacio y pater noster, como dispone en el misal y zeremonial romano y que en ellos no lo suplan con pretesto del organo...”¹⁶⁶⁴.

En el siglo XVII se instituyó una capellanía para el órgano que los munícipes llegaron a intentar eliminar debido a sus altas rentas. Sin embargo, nunca se llevó a cabo tal propósito y el órgano de Santa María dispuso casi de continuo de un organista. Aunque la capellanía datase de 1648,¹⁶⁶⁵ los organistas aparecen en Santa María mucho antes. En el siglo XVII el primero que se cita es Juan Sainz Alarza en 1602¹⁶⁶⁶ que aún permanecía en su puesto en 1609. El siguiente es Pedro Bonese, hombre ciego natural de La Puebla de Albortón (Zaragoza) a quien, en 1622, pagará la fábrica de la iglesia 50 ducados ya que la villa “esta necesitada” y no puede afrontar tal gasto¹⁶⁶⁷. En 1710 el provisor del arzobispado intentó otorgar el cargo de organista a Antonio de Maino siendo recusado por el ayuntamiento¹⁶⁶⁸. Las razones que da el regimiento para tal rechazo nos informan de cuales eran los requisitos mínimos que se pedían a los organistas en Portugalete: habilidad para no descomponer el instrumento, saber canto llano y tener voz para acompañar al resto de los curas beneficiados. Fue en este momento cuando se solicitó del arzobispado la desaparición de la capilla perpetua del órgano ya que se dijo que cuando ésta estaba vacante solo serviría para que los beneficiados se repartiesen la renta. Pero el arzobispo no hizo caso a los portugalujos y la capilla siguió existiendo a lo largo de todo el período barroco.

A lo largo de los siglos XVII y XVIII la figura del organista se encargará de cubrir la necesidad eclesiástica de una música instrumental propia en el espacio religioso más importante de la villa. El órgano y su música acompañarán tanto en las misas mayores como en el canto de los beneficiados cuando estos no lleguen a alcanzar el suficiente esplendor que el momento requería.

Cuando el órgano, instrumento que fue varias veces reemplazado y de cuyas diversas versiones nada sabemos aparte de que existieron, callaba, los curas y beneficiados tomaban la palabra. Es posible que desde uno de los atriles de bronce dorado con forma de águila que se encontraban a ambos lados del altar mayor el padre

¹⁶⁶⁴ A.H.E.V. Portugalete, libros de fábrica de la iglesia de Santa María, A – 617, 1708.

¹⁶⁶⁵ A.H.M.P. Libros de actas, c. 4 n. 1, 2–II–1721.

¹⁶⁶⁶ A.H.M.P. Libros de cuentas, c. 73 n. 2, 1602, p. 83r; 1606, p.101v; 1609, p. 8v.

¹⁶⁶⁷ A.H.M.P. Libros de actas, c. 3 n. 5, 15–V–1622, p. 26.

¹⁶⁶⁸ *Ibíd.*, c. 4 n. 1, 7–VIII–1710, p. 128.

vicario del convento de Santa Clara diese rienda suelta a su oratoria. Uno de estos atriles fue adquirido en el año 1658 para que hiciese juego con el que ya se hallaba en la iglesia de Santa María desde el siglo XVI pues “por faltar un aguila colateral de otra questa en ella para la parte de la epistola no esta la dicha yglesia con el lucimiento y bastante hadorno que requeria”¹⁶⁶⁹. Desde una de esas hermosas aves que según la mitología eran las únicas capaces de mirar directamente al sol, representando por ello a Cristo y siendo a la vez imagen de la resurrección cristiana y el emblema del buen cristiano¹⁶⁷⁰, los predicadores cuaresmales que contrataba cada año el ayuntamiento darían sus sermones. Estos religiosos venían principalmente del convento de Nuestra Señora de la Merced de Burceña, en la Anteiglesia de Baracaldo¹⁶⁷¹, de Bilbao¹⁶⁷², etc., aunque lo más común era que se pagase al vicario de Santa Clara.

Era habitual recurrir al vicario de Santa Clara¹⁶⁷³ porque ya en las condiciones de fundación del convento se estipulaba que

“... uno de los dos rreliгиозos el padre vicario y su conpañero que abian de asistir a las dichas rreliгиозas del dicho conbento precisamente ubiese de ser confesor predicador para que en la quaresma y adbiento y en los demas tienpos del año que conbiniese predicase y declarase el santo ebangelio assi a las dichas religiosas como a los becinos de la dicha villa quando les fuese pedido por ella sin obligacion ni grabamen de estipendio alguno por razon de los dichos sermones...”¹⁶⁷⁴.

El predicador hablando desde su atril dorado; los beneficiados cantando a lo largo de la misa; el órgano sonando a los pies de la iglesia; la luz de las velas y las lámparas sobre los candelabros, figuras, retablos, altares y el sagrario tras 1749; las colgaduras de vivos colores; el dorado refulgiendo... transformaban el interior eclesiástico en ese trasunto del Paraíso donde se celebraba con gozo el triunfo de la fe católica. Y una vez acabada la misa la procesión se ponía en marcha.

El punto focal de la procesión del Corpus Christi era la custodia con la Hostia consagrada. La custodia portugaluja, ya estudiada en otro capítulo, llegó a la iglesia de Santa María en el siglo XVII mediante un legado realizado por el almirante Martín de Vallecilla. Fue ejecutada en Lima en 1641, mide 1,25m y es de plata sobredorada, decorada con filigranas en el astil y con un viril de tipo solar, con rayos, que es

¹⁶⁶⁹ A.H.M.P. Libros de actas, c. 3 n. 5, 13–III–1659, p. 334.

¹⁶⁷⁰ SEBASTIÁN, S. [ed. lit.], *El fisiólogo...*, op. cit., pp. 39-43.

¹⁶⁷¹ A.H.M.P. Libros de actas, c. 3 n. 5, 6–III–1656, p. 294; c3 n.6, 3–I–1684; 12–I–1694, etc.

¹⁶⁷² *Ibíd.*, c. 3 n. 6, 15–I–1688; 7–I–1693, etc.

¹⁶⁷³ A.H.E.V. Portugaleta, libros de fábrica de la iglesia de Santa María A – 617, 1764.

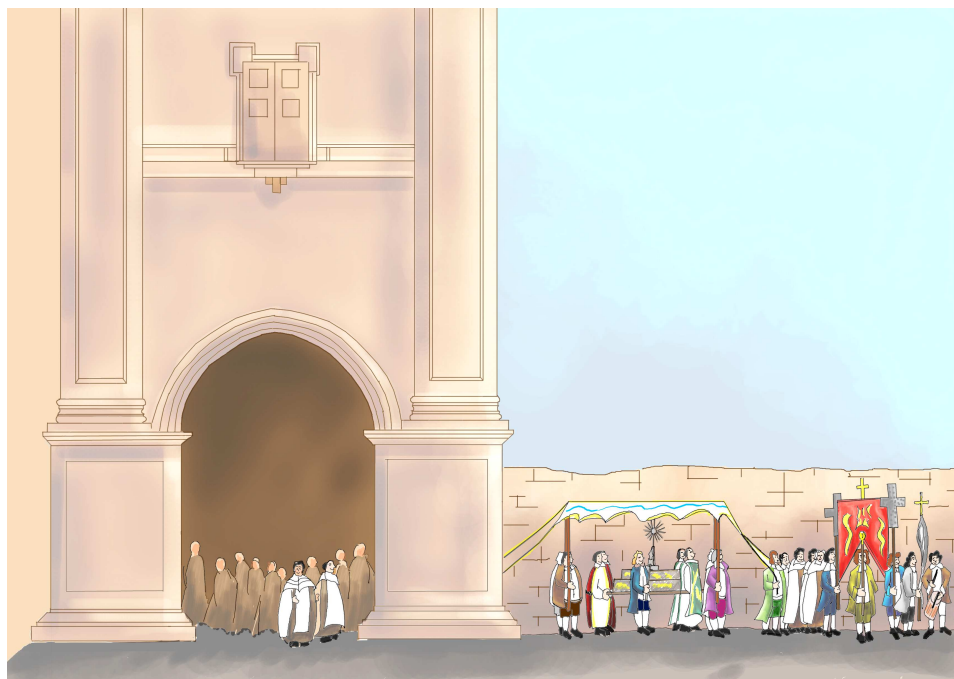
¹⁶⁷⁴ A.H.M.P. Libros de actas, c. 3 n. 5, 6–IX–1655, p. 288.

rematada por una cruz. Era imposible que una custodia de tal envergadura fuese llevada en las manos por lo cual las “ondas doradas con sus pilares y arcos en que se lleva el Santísimo en procesion el dia de Corpus”¹⁶⁷⁵ serían necesarias desde el primer momento.

Cuando la custodia estaba frente al retablo mayor, la bandera blanca con las armas reales de la villa¹⁶⁷⁶ era tendida en el suelo bajo las gradas del presbiterio y no debía levantarse hasta que hubiese pasado el “prestte” con el Santísimo Sacramento (la ceremonia se realizaba también en Jueves Santo cuando la custodia no era portada en andas) y de igual forma debía hacerse cuando regresase la procesión y en los días de la octava “asta que se aya acavado el enzierro”¹⁶⁷⁷.

Tras ese reconocimiento tácito de la supremacía del poder religioso sobre el civil, la procesión partía. La puerta del oeste dejaba pasar a la solemne comitiva cuyos puestos estaban rigurosamente estipulados. La portada barroca bajo la torre fue creada para una ceremonia como ésta. Su función de arco triunfal cristianizado (mucho más acentuado en su simplicidad que en la decorada fachada renacentista del norte) era realizada por un desfile que, al igual que los paganos, conmemoraba un triunfo, el de la fe católica a través del dogma del cuerpo de Cristo transustanciado en la Hostia.

Abriría la procesión el tamborilero de la villa [fig. 99] precediendo a las autoridades como es costumbre en las festividades aunque la procesión propiamente dicha comenzaba con la partida de la cruz mayor acompañada de banderas y pendones.



*Fig. 99
Reconstrucción
propia de la
procesión del
Corpus Christi
de Portugalete
(1725).*

¹⁶⁷⁵ A.H.M.P. Inventario de bienes de la iglesia de Santa María, c. 107 n. 9, 1637, p. 27v.

¹⁶⁷⁶ A.H.M.P. Libros de actas, c. 4 n. 1, 12-II-1704, p. 52. La villa poseía otra bandera con las armas de la villa, en “tafetán” negro para las “funciones” de Semana Santa.

¹⁶⁷⁷ *Ibíd.*, c. 4 n. 1, 15-V-1704, p. 54.

El tamborilero, que a veces desempeñaba también otras tareas municipales de menor importancia, era el elemento clave de la música popular en la villa participando activamente en todas las festividades. Tanto es así que cuando el vicario de Santa María, siguiendo la corriente religiosa dieciochesca de condena de los bailes populares, trate de impedir en 1770 la “musica y bailes ônestos” que se daban en los días festivos el ayuntamiento alegará que esta música solo es

“... una dezente dibersion y zelebrazion de dichos señalados dias y que de impedirle se siguen maiores ynconbenientes porque se retiran las jentes a los paraxes mas ocultos...”¹⁶⁷⁸.

Como ocurrirá en otras villas de Vizcaya como Valmaseda¹⁶⁷⁹, las autoridades municipales se revuelven contra las condenas a la música y bailes populares, materializándose en el caso portugalujo en una petición al obispo de Santander para que levante la censura que tenía sobre dichos eventos. Y no contentos con esta petición, para que quede clara la postura del regimiento en este asunto, en la misma acta de 1770 se dice

“... que mediante es voluntad de todo el vezindario de esta referida billa que en ella haiga según en las demas circumbezinas musicos como son tambor y tamborilero para las funciones que se suelen ofrezzer y por consiguiente con la concurrencia de las jentes de fuera della experimentan venefizio el comun por quanto se consumen los vinos patrimoniales y se venden mas vrebbe los efectos de las tiendas...”

Así pues, es necesario tener tamboril no solo para regocijo del pueblo sino para el bien de las arcas municipales y privadas. Claramente la mentalidad racional e ilustrada de la época se va imponiendo en los ánimos de las autoridades municipales pero también la presencia del tamboril es justificada por la petición popular y la tradición de la villa.

Si estudiamos con detenimiento la documentación portugaluja veremos hasta que punto es cierta esta aseveración. La primera cita de época barroca es de 1653¹⁶⁸⁰ y trata del pago al tamborilero asalariado del ayuntamiento, Joseph de Bolibar, al cual daría el ayuntamiento 100 reales, recibiendo otros tantos de la fábrica de la Iglesia de

¹⁶⁷⁸ A.H.M.P. Libros de actas, c. 5 n. 2, 17–VIII–1770, p. 184–185.

¹⁶⁷⁹ HEROS, M. de los, op. cit., pp. 439–457. Fue en 1729 cuando las propias autoridades municipales empezaron a atacar los bailes populares al son del tamboril. Pero no será hasta 1788, cuando unos frailes del convento de Zarauz de paso por la villa los cuestionen, que el ayuntamiento piense en la posible licitud o ilicitud de los mismos. Tras una consulta a personas de prestigio, el ayuntamiento se decidió a seguir amparando los bailes populares. Pero la cuestión de su posible inmoralidad aún daría lugar a más enfrentamientos en los que llegó a verse implicado el Corregidor de Vizcaya.

¹⁶⁸⁰ A.H.M.P. Libros de cuentas, c. 73 n. 3, 1653, p. 182v.

Santa María para que tocase “por las festibidades del corpus y su otaba y las de mas solenes que celebra dicha villa” hasta septiembre de 1654. Hasta ese momento, con toda probabilidad, el tamboril de la villa (también llamado en las fuentes tamborilero o tamborintero) fue un músico ambulante contratado para determinados eventos. De hecho, en los libros de fábrica de la iglesia no se recogerá el pago regular al tamborilero hasta 1674, asumiendo la iglesia todo el pago hasta 1679, y citándose al primer tamboril en 1682, un tal “Bernardo el tamborilero”.

A partir de ese momento la presencia del tamborilero asalariado será habitual y se le pagará basándose en su asistencia a las cinco fiestas principales de la villa: Corpus, con su octava, San Juan, San Pedro, Santiago, Nuestra Señora de la Asunción de Agosto y San Roque. En estas fiestas participará tanto en el acompañamiento de las autoridades en las procesiones como en los bailes populares que luego se realizaban.

Habiendo partido ya el primer grupo de la procesión del Corpus precedido por el tamborilero tras él irá la segunda cruz con más pendones y el grupo de la clerecía. Los curas beneficiados serán los encargados de llevar las andas de la custodia mientras esta era cubierta por el palio. La iglesia tenía varios palios para sacar a la Sagrada forma en procesión, un dosel de tela “de plata colorada para la custodia maior” y un gran palio “con su guion de ttela de brocado blanca guarnecido con horo y en el guion el cordero y nueve campanillas de platta en las quiebras de las almenas”¹⁶⁸¹. Este palio sería con toda seguridad el que se sacaría en la festividad del Corpus. Ignoramos si serían los propios beneficiados o los componentes del regimiento los que portasen el palio.

Tras la custodia bajo palio irían las autoridades municipales de la forma ya descrita y tras ellos las cofradías con sus pendones. Pese a que solo tenemos confirmado la participación de la Cofradía de la Concepción en la procesión del Corpus, el conocimiento que se posee de las procesiones barrocas del Corpus en España nos lleva a afirmar que en la fiesta portugaluja las diversas cofradías, tanto de carácter gremial como de fundación municipal, desfilarían con sus insignias y pendones, vestidos con sus mejores galas, para hacer alarde de su fuerza corporativa. En Portugalete, donde la única corporación gremial con verdadera fuerza en el Antiguo Régimen fue la formada por los mareantes del puerto, el desfile de las cofradías suponía una nueva reafirmación del poder municipal que se ocupaba de su supervisión. Es por ello que la comitiva

¹⁶⁸¹ A.H.M.P. Inventario de bienes de la iglesia de Santa María, c. 107 n. 9, 1656, p. 17v.

portugaluja supone tanto un triunfo del poder municipal como del poder religioso que, en el caso de Santa María, también está imbricado directamente con la municipalidad.

Casi con seguridad, una vez que hubiesen pasado los diversos cofrades desfilarían los alumnos de la escuela municipal. Pagado por el ayuntamiento, el “maestro de primeras letras” fue obligado a partir en 1708 a desfilarse al frente de sus alumnos en las procesiones “rogativas y botibas”. Los niños debían desfilarse en dos filas detrás de una cruz procasional “como se practica comunmente en otras partes”¹⁶⁸². El mandato del arzobispo de Burgos no hace referencia a las procesiones generales por la villa pero dado que estas poseían mayor importancia que las realizadas por rogaciones debemos pensar que esta omisión se debe a que ya desfilaban en ella “como se practica comunmente en otras partes”. No muy lejos de ellos marcharían los danzantes.

Dado que en el recinto basilical no se bailaba y que tampoco existía ningún tablado en la plaza, como en otras fiestas¹⁶⁸³, donde hacer exhibiciones de algún tipo, es lógico suponer que los danzantes acompañasen a la procesión como se hacía en otros lugares de España (en Madrid desfilaban varios grupos a lo largo de la procesión; en Sevilla abrían la marcha por la ciudad;¹⁶⁸⁴ etc.). Como curiosidad en este apartado queda la presencia de un “bolatin” que llegó con los danzantes de Bilbao en 1677¹⁶⁸⁵.

La procesión, con todos los componentes ya analizados, bajaba a través de la calle del Medio hacia la plaza del Solar [fig. 100] escoltada por el resto de los habitantes de la villa que, vestidos con sus mejores ropas, contemplaban el paso de los próceres locales enfundados en sus costosas telas y sosteniendo las velas encendidas. Dando aún más vistosidad a la ocasión, desde las ventanas y balcones de las casas se colgaban telas de diversos colores. Es muy probable que en estas colgaduras el color dominante fuese el rojo, color predominante en cortinas, pendones, tapices, etc. que se hallaban en la iglesia. Entre los adornos de tela religiosos también predominan los colores blanco y azul.

¹⁶⁸² A.H.E.V. Portugaleta, libros de fábrica de la iglesia de Santa María, A-617, 1708.

¹⁶⁸³ “Por catorce y veinte y seis maravedies del gasto de armar el tablado en el solar para la procesion de dicho dia Viernes Santo con inclusion del vino blanco para la comunion de la villa y peonas para limpiar las escaleras del Campo de la Iglesia”. A.H.M.P. Libramientos, c. 71 n. 21, 1779.

¹⁶⁸⁴ VIRGILI BLANQUET, M. A., op. cit., p.17.

¹⁶⁸⁵ A.H.E.V. Portugaleta, libros de fábrica de la iglesia de Santa María, A-617, 1677.



Fig. 100. Reconstrucción propia de la procesión del Corpus Christi en Portugalete (1725).

Bajando entre este marco de color que enmascaraba el gris y ocre de los muros de las casas portugalujas, la procesión desembocaba en la plaza del Solar [fig. 101] donde, con toda probabilidad, el ayuntamiento también estaría decorado con colgaduras que, a partir de 1714, cubrirían el balcón corrido de su primera planta.

Si en el Corpus no había tablado en el Solar era porque ese día el espacio de la plaza estaba reservado a las corridas de toros. Durante los siglos XVII y XVIII se realizaron corridas de toros ensogados para las cuales se contrataban algunos mozos¹⁶⁸⁶ que en el siglo XVIII serían sustituidos por los oficiales de la carnicería municipal¹⁶⁸⁷. En 1782 se llegaron a correr 13 novillos por lo cual no es de extrañar que ya en 1781 los municipales se quejaron de que los niños y otras gentes quebraban las losas del pórtico del ayuntamiento cuando entraban corriendo para protegerse de los novillos¹⁶⁸⁸. Y mientras que se privilegiaba a los toros, en Portugalete no se hicieron apenas representaciones¹⁶⁸⁹, pese a que el día del Corpus era el más idóneo para ellas, tal y como sucedía en toda España y en el Señorío de Vizcaya.

¹⁶⁸⁶ A.H.M.P. Libros de cuentas, c. 73 n. 4, 1690, p. 69.

¹⁶⁸⁷ A.H.M.P. Libramientos, c. 71 n. 20, 1732; c. 71 n. 30, 1772; c. 71 n. 31, 1782; etc.

¹⁶⁸⁸ A.H.M.P. Libros de actas, c. 6 n. 1, 16-XII-1781, p. 27v.

¹⁶⁸⁹ Son nombrados los “comediantes que vinieron al octabario del corpus”. A.H.M.P. Libros de cuentas, c. 73 n. 3, 1657, p. 200.

Por las cinco grandes festividades el mayordomo de Santa María se encargaba de pagar, todos los años, barricas de alquitrán que serían quemadas en grandes hogueras al caer la noche. Con la gente reunida entorno a estas fogatas se dispararían chupines¹⁶⁹⁰ y cohetes para iluminar el cielo nocturno.

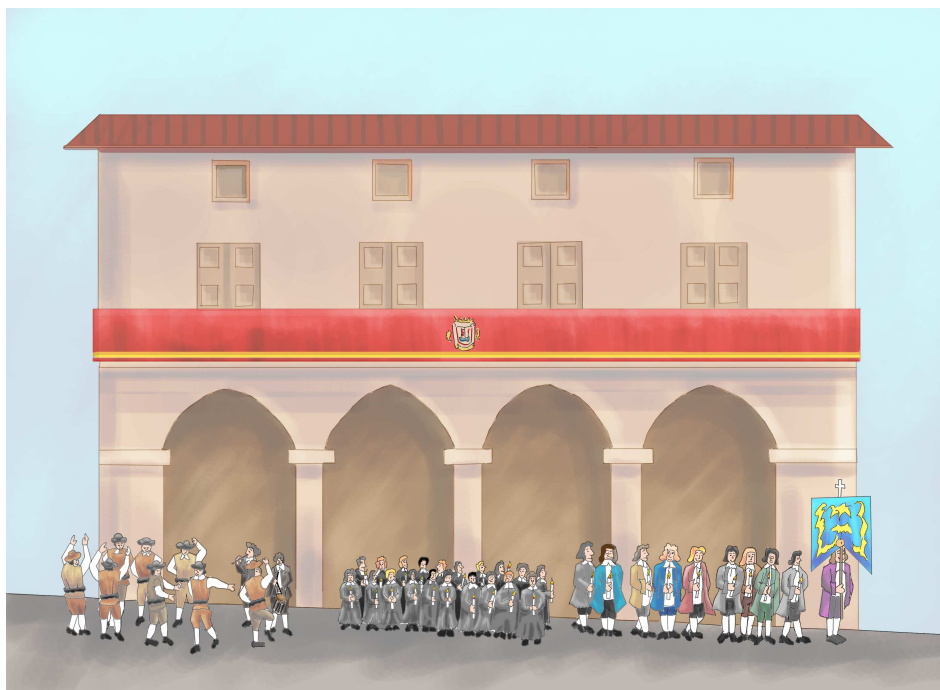


Fig. 101. Reconstrucción propia de la procesión del Corpus Christi en Portugalete (1725).

Así, con el cielo transfigurado por la luz de la pólvora, acababa el día del Corpus Christi. Aunque careciese de elementos artísticos importantes que caracterizaron al Corpus de las grandes ciudades, como la tarasca, los gigantes, las gigantillas, las funciones de exaltación de la fe y del orden establecido buscadas por la fiesta barroca son conseguidas plenamente con todos los recursos artísticos y humanos de los que disponía la corporación local. En este espectáculo sagrado hasta los barcos que atracaban en el puerto formaban parte, pues desde ellos no solo se podía contemplar las corridas de toros en la plaza, a semejanza de cómo sucedía en Bilbao, sino que es posible que dispararan su artillería¹⁶⁹¹, sumándose de ese modo a los cañones de la villa que sonaban a lo largo del Corpus y su octava¹⁶⁹² para reforzar tanto la impresión de maravilla de la fiesta como la fortaleza del poder municipal.

Todos los elementos teatrales y humanos aquí descritos formaban parte de una fiesta que era la cumbre de la escenografía barroca: exaltándose el misterio eucarístico

¹⁶⁹⁰ A.H.M.P. Libramientos, c. 71 n. 23, 1790.

¹⁶⁹¹ En el acta se prohíbe que los navíos extranjeros disparen su artillería al pasar por Portugalete pues rompen las bóvedas y vidrieras de la iglesia. A.H.M.P. Libros de actas, c. 3 n. 6, 8-III-1697.

¹⁶⁹² A.H.M.P. Libros de cuentas, c. 73 n. 4, 1723, p. 273v.

se unió de forma popular y efectiva toda la herencia medieval y renacentista de la fiesta católica dando lugar a un espectáculo en el que los privilegiados avanzaban por Portugalete custodiando el misterio sacro mientras el resto de los vecinos, admirados y rendidos, les observaban pasar desde las casas adornadas con hermosos colores por un día. Así, Portugalete se convertía en una ciudad ideal en la que el poder era justo, equilibrado y brillante, rigiendo una hermosa villa en la que vivir en paz y donde no existían los desequilibrios sociales... un Portugalete que, en realidad, nunca existió.

7.2 Durango: “la comedia a lo divino”

Más que en cualquier otro lugar del Señorío, más que en Valmaseda, e incluso más que en Bilbao, en Durango es el teatro el que domina todo el panorama festivo barroco. Frente a otras poblaciones donde los elementos procesionales, militares o decorativos son los que predominan en la fiesta del periodo, en Durango, en un momento de crisis aguda, el teatro se sobrepone a todas las dificultades (una iglesia aún no terminada y ya arruinada, una cofradía de San Martín hundida, unas arcas municipales en claro déficit...) para ser vencido solo por la racionalidad del Siglo de las Luces.

Recordemos, del apartado dedicado al teatro, que el teatro de las fiestas en el Señorío tuvo siempre un componente exclusivamente religioso quedando por ello reservado a los grandes momentos del calendario festivo anual. El componente religioso aseguraba a los poderes locales, patrocinadores de todo el espectáculo festivo, el beneplácito tanto de sus iguales sociales como del público más popular y servía de vehículo de transmisión de la ideología imperante que lo subvencionaba. En Durango, el gran momento del teatro festivo lo representará la festividad del Corpus Christi, hermanándose de esta forma con Bilbao y el resto de villas de la Península donde esta festividad marcaba la llegada de las representaciones teatrales más importantes del año. Pero, aunque el teatro fuese el elemento más importante de esta festividad, la transformación del entorno cotidiano que caracterizaba a la fiesta barroca era necesaria de forma previa para que las representaciones pudiesen ocupar su espacio dentro del escenario total. De esta forma, el espacio durangués mutará y el teatro del Corpus podrá desempeñar la labor que tenía asignada dentro de la fiesta.

La transformación del espacio urbano-festivo siempre tuvo una identificación con el mundo teatral¹⁶⁹³, lo hemos dicho, ya que la ciudad, con sus espacios civiles y religiosos, pasaba a convertirse en un enorme escenario donde se representa la obra del poder. Los notables se transformaban de esta forma en directores-actores ante un pueblo espectador y casi siempre pasivo, parte del grandioso decorado que el poder alzaba a su mayor gloria. Los gobernantes, sin embargo, no renunciaron tampoco al papel de los espectadores y se convertirán en parte de ese público festivo gracias también al teatro.

El poder se encargaba de elegir las obras más adecuadas moralmente, se ocupaba de que se hicieran las tramoyas necesarias, de controlar a los actores... y todo ello en aumento de su propio prestigio. La fiesta del Corpus será un buen momento para este tipo de representaciones aunque no el único: las grandes celebraciones patronales también solían contener alguna comedia de carácter sacro. En Durango hay varias a lo largo, sobre todo, del siglo XVII: en 1634 y 1661 se llevaron a cabo la mañana de Navidad¹⁶⁹⁴; el 24-IV-1643 el ayuntamiento aprobó una ayuda para que la Cofradía de la Vera Cruz hiciese una comedia por su fiesta del catorce de septiembre¹⁶⁹⁵; el 21-VII-1681 se pide licencia al obispo de Calahorra para representar una comedia el día de la Magdalena¹⁶⁹⁶; en 1687 se realiza una el lunes de Carnaval¹⁶⁹⁷; el 16-II-1700 los vecinos piden licencia para hacer otra comedia por carnavales¹⁶⁹⁸; el 17-VII-1703 un decreto nos comunica que el Corpus y el día de la Asunción eran los días de comedias en la villa y, aunque ese año no se realizan las de Corpus por razones no explicadas, si desean que se lleven a cabo la del quince de agosto¹⁶⁹⁹. En los libros de cuentas hallamos confirmación sobre la celebración de una comedia por el día de la Asunción citándose los años de 1619, 1626, 1633, 1640, 1684, 1702, 1703, desapareciendo después por completo.

Estas obras, sin embargo, no pueden competir en importancia y perdurabilidad con las realizadas con motivo del Corpus: el auto sacramental del día del Corpus y la comedia representada el día siguiente o, en algunas ocasiones, el día de la octava.

A lo largo del territorio español numerosas compañías trashumantes se dedicaban a la representación de estos autos y comedias de tema sacro. Este tipo de compañías intentaban llevar a provincias las obras o modelos representativos de la corte

¹⁶⁹³ CAMARA MUÑOZ, A., op. cit., p. 215.

¹⁶⁹⁴ A.H.M.D. Libros de cuentas, 5, 1634, p. 103v; libros de cuentas, 8, 1661, p. 95.

¹⁶⁹⁵ A.H.M.D. Libros de actas, 8, 24-IV-1643, p. 201.

¹⁶⁹⁶ *Ibíd.*, 21-VII-1681, p. 346v.-347.

¹⁶⁹⁷ *Ibíd.*, 8, 1687, p. 396v.

¹⁶⁹⁸ *Ibíd.*, 10, 16-II-1700, p.262.

¹⁶⁹⁹ *Ibíd.*, 17-VII-1703, p. 329.

madrileña. A Durango llegaron algunas, no demasiadas, y su presencia es por ello poco significativa: a Pedro Muñoz, “autor comediante”, se le pagó en 1626 por la comedia que realizó con sus compañeros el quince de agosto¹⁷⁰⁰; se pagó a “Juana de los Reyes autora de una compañía de farzantes por lo que se detubo en esta dicha villa a rrepresenttar con su compañía...” en 1654¹⁷⁰¹; a “Maria de Olasso Vega autora por las comedias que repressento con su compañía...” en 1658¹⁷⁰² y a “los balencianos por el trabaxo que tubieron en representar quatro comedias y danzas que executaron” en 1734¹⁷⁰³. Quizás sea preciso recordar que el Señorío siempre estaba fuera de las rutas regulares de este tipo de compañías. Si a este hecho le sumamos el déficit económico de las villas durante el siglo XVII y el desprecio generalizado de las autoridades hacia los comediantes, sancionado por los moralistas de la época que condenaban el descontrol que el hecho teatral suponía, tendremos las razones por las que algunas villas vizcaínas, Durango entre ellas, resolvieron acudir a sus propios vecinos para representar estas comedias festivas.

El Corpus Christi barroco de Durango es, sin duda, uno de los más ricos de toda Vizcaya. Ayuntamiento y cabildo eclesiástico se ocupaban de la decoración en recintos religiosos y civiles, de los sermones, de la procesión del día del Corpus, de los fuegos de artificio, de los toros... con un gasto que solo Bilbao podía superar.

Todo este gasto tenía por uno de sus objetivos transformar el entorno cotidiano de Durango en un objeto de maravilla que pudiera sorprender e impactar a los vecinos que transitaban diariamente sus calles, lo cual resultaba en si mismo un fin bastante loable ya que el Durango barroco, sobre todo durante el siglo XVII, fue un lugar húmedo, de espacios estrechos y con una iglesia principal, Santa María, que parecía un bastión ruinoso aún antes de haber sido construida.

Durango, pese a estar en un valle interior vizcaíno, es extraordinariamente húmedo debido a las aguas del río Mañaria, que la ciñen a lo largo de uno de sus costados, aportándola una defensa natural. A esta cuestión, hay que sumar una climatología adversa con unos inviernos especialmente rigurosos debido a la cercanía de la peña del Urkiola, paso de montaña que solía quedar cegado por las abundantes nevadas.

¹⁷⁰⁰ A.H.M.D. Libros de cuentas, 4, 1626, p. 305.

¹⁷⁰¹ *Ibíd.*, 8, 1654, p. 26.

¹⁷⁰² *Ibíd.*, 1658, p. 76v.

¹⁷⁰³ *Ibíd.*, 9, 1734, p. 382.

Al igual que en el resto de Vizcaya, Durango dispone una calle principal con dos calles paralelas a ella y cantones que las atraviesan [fig. 102]. En esta villa, emplazada en una zona tradicionalmente euskaldun, se han conservado a lo largo del tiempo los tradicionales nombres en euskera de las calles, Barrenkale, Artekale y Goienkale, aunque en los documentos de la Edad Moderna, realizados por escribanos que debían escribir en castellano, siempre aparezcan escritos en este último idioma.



Fig. 102. Reconstrucción del plano urbano de Durango en el siglo XVIII.

En el centro de estas tres calles se encontraba el ayuntamiento durangués, edificio que nunca tuvo espacio para asomarse a una plaza digna de ese nombre y que sacrificó este espacio a favor de la iglesia parroquial a cambio de erigirse como centro geográfico del espacio urbano. Más adelante hablaremos de este hecho con más profundidad.

El primer ayuntamiento del que tenemos constancia en el periodo barroco se trataba de un edificio del siglo XVI, acabado para 1589, y que perduraría más o menos íntegro hasta las últimas décadas del XVII¹⁷⁰⁴. Este edificio, realizado en madera en gran parte, debió tener un fuerte carácter defensivo puesto que disponía de saeteras en las esquinas del piso bajo¹⁷⁰⁵ lo cual le acercaba más a los edificios medievales y pudiera responder a la cantidad de conflictos violentos que se dieron en la zona, desde herejías a guerras banderizas. Sin embargo la traza dada para el edificio por Martín de Ibargüen en 1570 plasmaría un edificio de corte escurialense (Ibargüen trabajó en El Escorial desde 1567), con un pórtico clasicista, avanzado para su época, que ha sufrido

¹⁷⁰⁴ Para el estudio del edificio del ayuntamiento durangués hemos seguido, sobre todo, a LEIS ÁLAVA, A. I., "Las casas consistoriales...", op. cit. También ITURBE MACH, A., *Algunas notas sobre la historia de Durango*, Bilbao, Bizkaiko Foru Aldundia, 1993, (monografías de pueblos de Bizkaia).

¹⁷⁰⁵ A.H.M.D. Libros de actas, 8, 1644.

varias modificaciones a lo largo del tiempo. Un edificio de estas características difícilmente podía conciliarse con el espíritu de maravilla y fascinación que buscaba despertar la fiesta barroca: se encontraba en estado ruinoso hacia 1681, recomenzándose las obras en las primeras décadas del siglo XVIII, un edificio que esta vez sí tendrá en cuenta, junto a la necesaria funcionalidad, los preceptos barrocos de sorprender y deleitar.

El ayuntamiento del siglo XVIII [fig. 34], reconstruido la Guerra Civil Española (distorsionando de forma definitiva su origen renacentista), es excepcional, no por motivos arquitectónicos, ya que la estructura del edificio se mantuvo intacta sino por la reforma de su fachada realizada hacia 1770¹⁷⁰⁶. En esa fecha se añadieron cinco balcones exteriores, se esculpieron las armas y trofeos de la villa y, sobre todo, se le añadieron las extraordinarias pinturas rococós que, restauradas, aún ostenta.

En sí, el edificio del ayuntamiento, ampliado y restaurado en 1945 tras la Guerra Civil Española (solo se conservó el pórtico clasicista de la planta baja), tiene poco de extraordinario: sus proporciones son bastante amplias pero su planta fue y es irregular debido a la angostura de su situación. Con siete vanos en su piso principal, que se corresponden con las siete arcadas del piso bajo, su esquema se basa en un rectángulo simple, elevado, con dos pisos y un alero. Recordemos que el ayuntamiento se encontraba ahogado en el centro geográfico del casco urbano, asomado a una exigua plaza y surgiendo de forma abrupta del entramado de calles. Ante un emplazamiento tan poco relevante y digno, es lógico que los próceres municipales desearan hacer resaltar de alguna forma un edificio que, de otra manera, hubiese pasado desapercibido en el conjunto de casas.

La decoración del ayuntamiento durangués está inspirada en los modelos de la Comedie Française, difundidos por los pintores del Rococó francés y que llegan al Señorío a través de los gustos y modas que las relaciones mercantiles traen tras de sí, así como por la influencia que la propia Commedia dell'Arte, inspiradora de la francesa, que aparece de la mano de varias compañías de ópera en el Bilbao de la segunda mitad del siglo XVIII¹⁷⁰⁷. La profusa decoración rococó, con figuras de músicos galantes,

¹⁷⁰⁶ Para las pinturas del ayuntamiento se contrató a Ignacio de Zumarraga, maestro pintor vecino de Bilbao, “para que vea el modo de pintar el exterior del ayuntamiento”. A.H.M.D. Libros de cuentas, 11, 1768-1770, p. 75v.

¹⁷⁰⁷ Dice Aingeru Zabala respecto a Bilbao: “Por mucho que el negocio con Londres o Ámsterdam fuera hartamente más fecundo y amplio, los contactos humanos no fueron parejos, antes bien fueron bastantes contrarios”. “...En Bilbao de mediados del s. XVIII imperaba la moda francesa, moda que abarcaba desde la música hasta la cortesía pasando por el vestir y el mobiliario...”. ZABALA URIARTE, A., *Mundo*

falsas arquitecturas, motivos florales y frutales, etc., se convirtieron en orgullo del ayuntamiento que la sustentaba: de esta forma en una fiesta como la celebración del parto de la princesa de Asturias el año de 1771, se convertía en algo indispensable realzar el exterior del recinto municipal, ordenándose que el ayuntamiento estuviese iluminado “por lo exterior”, e imitándoles los vecinos en “proporción de sus posibles”, habiendo repique de campanas y fuegos artificiales, todo “en demostración del nativo amor con que siempre se ha esmerado esta Ilustre Villa en ocasiones tan preciosas”¹⁷⁰⁸.

Comentábamos que una característica propia de Durango, y que influiría claramente en la celebración de la fiesta barroca, es la disposición de las plazas: en esta villa interior la plaza del ayuntamiento era minúscula aunque, eso sí, situada casi en el centro geográfico del casco urbano. No podía servir para mercado en un lugar de tránsito de mercancías como la villa duranguesa por lo cual se empleó como plaza mayor el espacio creado por el pórtico de la iglesia de Santa María, que, a su amplitud, sumaba el hecho de estar protegido con un tejado en una zona que, lo acabamos de mencionar, sufría abundantes lluvias y nevadas.

En Durango las plazas importantes son las emplazadas junto a las dos iglesias, Santa Ana y Santa María, que se encuentran junto a las principales puertas de la población, la del camino de Castilla (Santa Ana) y las que conducían a Bilbao y Elorrio (Santa María). De esta forma se reafirmaba la interdependencia entre el poder civil y el clero local plasmándose en situaciones como las funciones del Corpus Christi que se realizaban en el pórtico de Santa María y que, de esta forma, sumaba la función de escenario a las ya habituales de mercado y cementerio.

La importancia de Santa María de Uríbarri en el discurrir cotidiano de Durango era, como se puede prever, enorme: a su gran función religiosa como parroquia principal de la villa (no primera fundada: ese honor recae sobre San Pedro de Tavira) se le sumaba su uso como cementerio, mercado semanal, lugar de esparcimiento de los durangueses y, por fin, escenario de las representaciones del Corpus Christi.

La parroquia de Santa María de Uríbarri está levantada en estilo gótico pero, debido a la construcción caótica y dilatada de su edificio, esta adscripción debe ser matizada. La iglesia fue comenzada en estilo gótico en el siglo XIV pero, debido a la

urbano..., op. cit., pp. 231-232. Este hecho coincide en el tiempo, además, con la llegada de comediantes italianos a la villa bilbaína como los citados en las actas del Consulado, por peticiones de ayudas, Nicolás Setaro o Alfonso Nicolini. A.F.B. Consulado, libros de actas, nº. 14, 29-XII-1772 y 27-II-1773.

¹⁷⁰⁸ A.H.M.D. Libros de cuentas, 11, 1771, p. 81.

mala factura de su construcción, que hizo que siempre amenazase ruina, y los numerosos parones que ralentizaron la obra causados por los apuros económicos¹⁷⁰⁹, hasta principios del siglo XVIII no se acabó..., desapareciendo casi hasta los cimientos tras el bombardeo que sufrió la villa en 1937, siendo reconstruida casi en su totalidad.

Lo que podemos contemplar hoy en día, entre otros muchos elementos de diversas épocas, como un precioso coro de estilo Reyes Católicos, es una fábrica gótico-renacentista y una remodelación barroco-clasicista del siglo XVII, con polares clasicistas y bóvedas de terceletes. El retablo mayor es el mejor conjunto del manierismo miguelangelesco en Vizcaya pero ostenta policromía barroca, poseyendo un camarín de la misma época. En el exterior, el monumental pórtico cubierto del siglo XVII potencia el contraste lumínico con el interior de la iglesia y la convierte en un lugar de revelación, en un reflejo del paraíso.



Fig. 103. RUIZ DE ZUBIATE, M.: Retablo mayor (siglo XVI). Iglesia de Santa María de Uribarri, Durango.

A esta potenciación lumínica contribuyó sin duda durante todo el periodo el magnífico retablo mayor renacentista [fig. 103] (1578-1590), obra de Martín Ruiz de Zubiate, de origen romanista, es decir, basado en la influencia de las obras de Miguel Angel divulgadas en España a través de los grabados, con figuras hercúleas y detalles decorativos de raíz manierista¹⁷¹⁰. El retablo fue estofado y dorado a partir de 1674 pero hoy en día su belleza original se ha perdido en gran parte debido a los desafortunados

¹⁷⁰⁹ En 1645 el obispo de Calahorra, Juan Piñero Osorio, pasa por Durango y queda escandalizado por el estado de la iglesia “que esta por el suelo sin poderse edificar por no tener renta”. Excomulga a los mayordomos y amenaza al ayuntamiento con hacer una relación impresa de la miseria de la iglesia consiguiendo que el ayuntamiento le suplique una demora hasta que consigan nuevas rentas para acabarla. A.H.M.D. Libros de actas, 8, 12-VI-1645.

¹⁷¹⁰ MONTE FERNÁNDEZ, M^a D., op. cit., pp. 321-334.

repintes posteriores¹⁷¹¹. A pesar de ello, gracias a lo que ha llegado hasta nosotros, es evidente que el uso del color dorado, presente de forma profusa, y con el simbolismo tantas veces comentado de riqueza y representación de la divinidad, refleja tanto el poder de la municipalidad que lo sufragó como el de la Iglesia que lo utilizó como medio de suscitar el fervor de sus fieles.

Toda esta riqueza visual del edificio y el contenido de la iglesia principal duranguesa contrasta con otra iglesia que destrozada por la mano del hombre a lo largo del tiempo. Nos referimos a San Pedro de Tavira, en las afueras de Durango. Levantada en estilo románico, lo que hoy queda de la iglesia primitiva es gótico con ciertos elementos renacentistas. Fue radicalmente transformada en el siglo XVII cuando parte de la iglesia fue separada con mampostería para crear la capilla del Rosario, cambiándose la orientación de la antigua planta. Su importancia festiva en la época barroca, aparte de su uso como sede de la cofradía del Rosario, se debe al camino de El Calvario que llegaba allí desde el centro urbano de la villa [fig. 104]¹⁷¹².

Por último, cabe destacar en la villa la iglesia de Santa Ana, realizada en la primera mitad del siglo XVIII. Heredera de la corriente clasicista del XVII, tanto por la tradición vizcaína como por la influencia madrileña de la corte y la aportación de Loyola, Santa Ana fue reconstruida en las últimas décadas del siglo XVI y principios del siglo XVII y hecha de nueva factura hacia 1720 aunque la traza actual correspondería a Juan Ignacio de Urquiza quien, al parecer, realizó una ampliación fundamental en 1776¹⁷¹³. Aunque mantiene la bóveda de crucería, sus hechuras clasicistas y la sobriedad de su decoración revelan cierta influencia de la primera parroquia de la villa, Santa María de Uríbarri¹⁷¹⁴. Aunque su importancia estratégica y religiosa sea muy importante en la villa, en la fiesta del Barroco, sin embargo, no tuvo una relevancia semejante siendo sede tan solo de algunos ritos como las danzas de mujeres.

¹⁷¹¹ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. [dir. y coord.], *Erretaulak...*, op. cit., vol. 2, pp. 581 y 691.

¹⁷¹² En las cuentas del año 1692 se nos habla, por ejemplo, de los “cellos de hierro” para las cruces del calvario de Tavira (por San Pedro de Tavira). A.H.M.D. Libros de cuentas, 8, 1692.

¹⁷¹³ Aún existen los planos que realizó Urquiza de la ampliación en Santa Ana. BARRIO LOZA, J. A.: “Breve nota sobre un proyecto de ampliación de Santa Ana de Durango (1776)”. *Artes y letras*, nº. 10-11, 1984, pp. 11-14.

¹⁷¹⁴ BARRIO LOZA, J. A.; GONZÁLEZ CEMPELLÍN, J. M.; SANTANA EZKERRA, A., op. cit., p. 110.

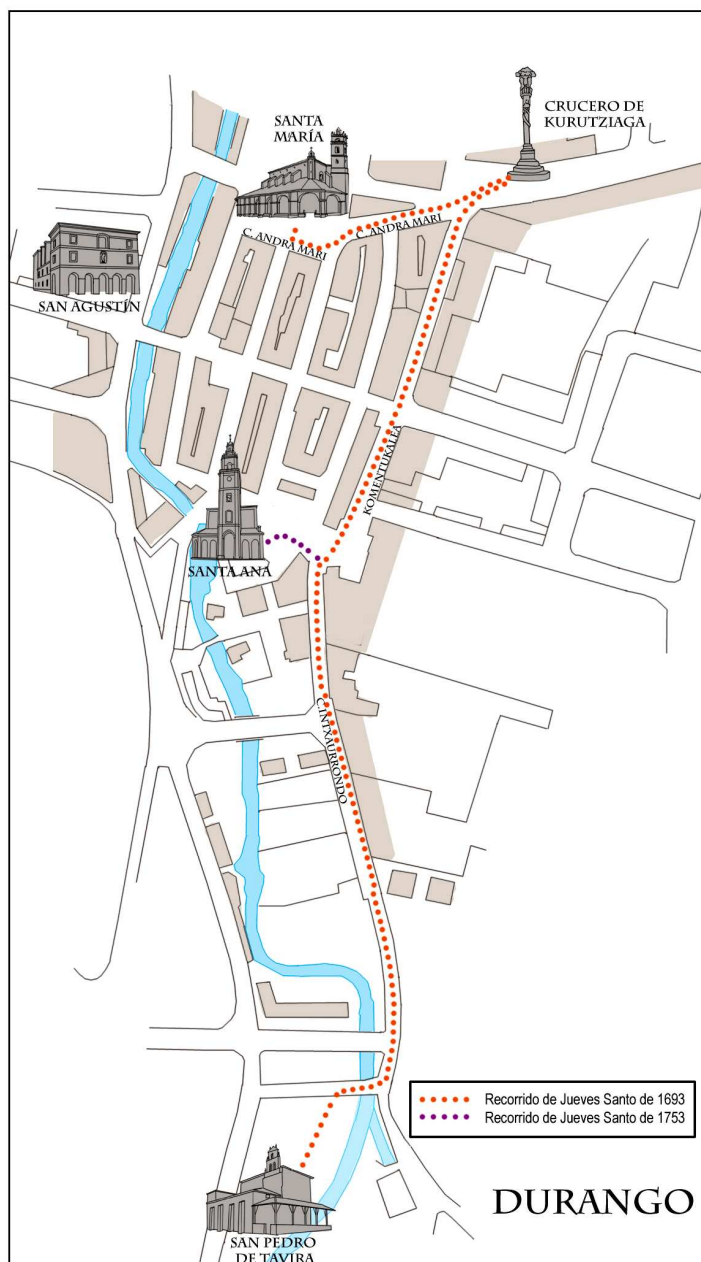


Fig. 104. Recorridos procesionales por Jueves Santo en los siglos XVII y XVIII, Durango.

Como vemos en el resto de las villas, también el interior de las iglesias de Durango se cubrió, en la medida de lo posible, con elementos decorativos que pudiesen conmover y maravillar a aquellos que los contemplaban. En Durango, sin embargo, las citas sobre altares, estatuas, rejas, balaustres, etc., se concentran en Santa María mientras que en Santa Ana y San Pedro (excepción hecha de las reformas del retablo y figura procesional de Nuestra Señora del Rosario)¹⁷¹⁵ las citas son casi nulas y ello aún teniendo en cuenta las veces que Santa María amenazó ruina, sus obras estuvieron paradas y las bóvedas se encontraron al aire. Debido a que tal vez las obras artísticas de carácter permanente no parecían ser aconsejables debido al propio estado de la iglesia

¹⁷¹⁵ A.H.M.D. Libro de cuentas de la Cofradía del Rosario, 7, 1704, pp. 145-150.

(excepción hecha del gran retablo renacentista), quizás como forma de compensación Santa María de Urbarri contó con algunos de las mejores piezas efímeras (monumentos y, sobre todo, túmulos) de las villas vizcaínas.

La lista de monumentos que conocemos en Durango se inaugura con el del año 1594 del cual tenemos muy pocos datos (posiblemente fuera de varios pisos y siendo tipo templete, cubierto con un chapitel) pero que ya poseía una característica que será afín a los monumentos posteriores: la aparición de lienzos cubriendo sus caras.

“... 3 mantas de lienço para el adorno del santissimo monumento para el un lado la hystoria del sacrificio de Abraham con su hijo Ysac y por la otra ladera la historia de Abraham y de Melchisedec”¹⁷¹⁶.

Los temas elegidos son muy a propósito para servir de decoración al monumento pascual ya que nos hablan del sometimiento a la voluntad de Dios (historia del sacrificio de Isaac que es prefiguración de la muerte de Cristo) y del sometimiento al poder del Altísimo a través del reconocimiento de la superioridad de Abraham y su Dios en la figura de Melquisedec, rey y “sacerdote del Dios Altísimo”¹⁷¹⁷, temas que pueden resumirse en la aceptación total del poder divino... y de la Iglesia que lo representa en la tierra como lo demuestra la elección de la historia del sacerdote Melquisedec, prefiguración de la Eucaristía¹⁷¹⁸.

No eran estos, sin embargo, los únicos cuadros que cubrían el monumento renacentista de Durango. Para figurar el “cielo” (tanto arquitectónicamente como simbólicamente) el monumento se cubría con una “manta” donde estaban representados Dios Padre y cuatro profetas. Representando las figuras que luego serán conocidas como “fariseos” había un lienzo con dos hombres armados y, por último, para cubrir toda la estructura, que estaría culminada por un chapitel, tenían una manta negra.

Cuando nos encontremos con nuevas referencias a estos lienzos, sin embargo, los temas perderán su carácter simbólico para aludir directamente a los temas pasionales con lo cual los contenidos del monumento perderán en riqueza iconológica lo que ganan en didactismo y difusión de los principios católicos. De este modo en el monumento de 1612 los dos cuadros que realizó el pintor durangués Gerónimo (o Jerónimo) de Ganuza contendrán

¹⁷¹⁶ A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa María de Urbarri, 1, 1594.

¹⁷¹⁷ Génesis 14, 18.

¹⁷¹⁸ “La EUCARISTÍA”, en *CORPUS, historia de una presencia: [catálogo de la exposición]*, Toledo, Instituto Teológico San Ildefonso, 2003, pp. 24-85. También HERNMARCK, C., op. cit., p. 68.

“uno con la historia de la cena del señor= y el otro de su santísimo sepulcro para poner en el monumento delante en el jueves santo”¹⁷¹⁹.

Aunque las citas sobre los lienzos de los monumentos desaparezcan, alusiones a la decoración pictórica de los mismos perdurarán a lo largo del siglo XVIII. Así encontramos, por ejemplo, trabajando en 1739 en la decoración de los papeles del monumento durangués de la iglesia de Santa Ana al maestro Luis de Foncueba¹⁷²⁰ a quien ya habíamos visto antes colaborar con Munar en la realización de varios pasos y figuras para la Semana Santa vizcaína. Las citas sobre la decoración sobre papel en Durango son muy abundantes en las primeras décadas del siglo XVIII (aunque las primeras alusiones a este procedimiento en Durango pueden retrotraerse hasta 1613)¹⁷²¹ pero no tienen paralelo en el resto de las villas vizcaínas.

También son únicas las citas sobre los guadameciles (también llamados guadamecés o guadamacés)¹⁷²², pieles curtidas y trabajadas con láminas de oro o plata, que adornaron los monumentos durangueses: la mejor de que disponemos se data en el Durango en 1747 cuando se trajeron nada menos que 150 guadameciles (suponemos que su tamaño sería pequeño) para cubrir el monumento de semana Santa que entonces se estaba construyendo en Santa María de Urizarri por el escultor Esteban de Vizcarra, guadameciles que fueron traídos desde Madrid. Suponemos que serían pintados en Durango ya que si no su valor habría excedido con mucho los 650 reales que se pagó por ellos¹⁷²³. La aparición de este tipo de piezas en Durango responde a una tradición local, ya que los encontramos aquí desde el siglo XVII como frontales de altar para la Cofradía de la Vera Cruz: en 1655 se realizaron dos, uno teniendo en medio la imagen de la Virgen de las Angustias y otro con la figura de Cristo Atado a la Columna¹⁷²⁴. Teniendo en cuenta la sensación de profundidad que los guadameciles podían proporcionar, junto a la falsa impresión de de riqueza, y aunque la producción de estos ornamentos estaba llegando a su fin, su presencia en el monumento durangués responde

¹⁷¹⁹ A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa María de Urizarri, 1, 6-XI-1612.

¹⁷²⁰ A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa Ana, 31, 1739, p. 8. Sobre Luis de Foncueba (en la bibliografía aparece siempre con v): ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit., pp. 47, 67, 73, 117, 172 y 175; ARTISTAS cántabros..., op. cit., pp. 127, 218-219; CENDOYA ECHÁNIZ, I., *El retablo barroco en el Goierri...*, op. cit., p. 65.

¹⁷²¹ A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa María de Urizarri, 29, 1613, p. 35v.

¹⁷²² Sobre los guadameciles la bibliografía ya citada de FERRANDIS TORRES, J., *Cordobanes y guadamecés*, y AGUILÓ ALONSO, M^a P.: “Cordobanes y Guadamecés”, entre otros.

¹⁷²³ A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa María de Urizarri, 27, 1745.

¹⁷²⁴ A.H.M.D. Libros de cuentas de la Cofradía de la Vera Cruz, 1637-1738, 37, 1655.

a la ya comentada nueva concepción en la creación de los monumentos vizcaínos donde la falsa sensación de perspectiva gracias a los lienzos pintados va a ser fundamental.

Como vemos, estas citas nos conducen a la llegada de los monumentos “en perspectiva” que, pese a estas decoraciones tempranas de la primera mitad del XVIII, no aparecen en Durango hasta 1761, gracias al pintor Ramón de Villalón, que lo crea para Santa María de Uribarri en Durango¹⁷²⁵. La obra le salió al cabildo por un total de, más o menos, dos mil reales.

La obra, formada en base a bastidores que sostienen lienzos pintados, representaba una arquitectura fingida como lo demuestra la cita de un “cielo ochavado”. Es probable que se reflejase un espacio religioso donde se representaría la dramatización de alguna escena de La Pasión, como lo demuestra una alusión a la “Dolorosa”, o quizás algún otro tipo de escena narrativa relacionada con el tema pasional.

Este monumento, como ya hemos comentado en el apartado de las construcciones efímeras, se encaró por las autoridades duranguesas como una obra de verdadero prestigio ya que, aparte del tracista y pintor Ramón de Villalón, la creación de los bastidores fue encomendada a Juan de Urquiza, autor del retablo mayor de Santa María de Bermeo en 1745, afincado primero en Lequeitio y luego en Durango, un artista que evolucionó desde un estilo de transición del churrigueresco al rococó, reflejado también en este monumento, para acabar dentro de los parámetros del Academicismo que emanaba desde Madrid¹⁷²⁶.

No queremos dejar de comentar otra de las singularidades de los monumentos durangueses como es la descripción de los olores que los cubrían: durante el siglo XVIII, se compraron “agua y ojas odoríferas de diferentes generos para lumbre que estuvo delante del Santísimo en el monumento la noche del Jueves Santo”¹⁷²⁷. Es esta una referencia esplendida que nos vuelve a recordar el gran escenario teatral que era el monumento pascual donde se recurría incluso al incienso y aguas olorosas para crear ese inmenso escenario sacro-doloroso que simbolizaba la pasión de Cristo. Sin embargo, por el momento y la oportunidad en que aparece en Durango, ya bien mediado el siglo y con las ideas racionalistas triunfando en el ámbito civil, semeja más un

¹⁷²⁵ A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa María de Uribarri, 27, 1761, pp. 116-118.

¹⁷²⁶ VÉLEZ CHAURRI, J. J., “La escultura barroca...”, op. cit., p. 100. También ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit., p. 330; del mismo autor “El monumento de Semana Santa de Santa María de Bermeo...”, op. cit., pp. 257-272.

¹⁷²⁷ A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa María de Uribarri, 31, 1771, p. 206. También en 1763 encontramos la cita de “olores para el brasero del monumento”. *Ibíd.*, 27, 1763.

replanteamiento de lo que debía entenderse por el espacio pasional religioso en la Semana Santa antes que la pervivencia de una tradición de olores de la que hasta entonces no teníamos ninguna referencia. De esta forma el olor del agua perfumada y del incienso se valoraría en las iglesias duranguesas del XVIII como elemento de concentración de los fieles que así conseguían centrar su pensamiento en la Pasión de Cristo, dejando más marginada la contemplación del espectáculo visual que se desarrollaba ante sus ojos. De esta forma los monumentos de Durango de fines del siglo XVIII aparecerían como una mezcla entre las antiguas concepciones barrocas, afirmadas a través del monumento en lienzo con sus posibles complementos de esculturas, flores y olores, y las nuevas racionalistas que empiezan a cuestionarse la valía de semejantes estructuras, costosas y demasiado recargadas para el gusto contemporáneo.

Frente a la creación de los monumentos pascuales, donde Durango tiene relieve pero no destaca de forma clara sobre las villas restantes, en la elaboración de los túmulos Durango llega a hacer sombra a la mismísima Bilbao por varias cuestiones: en primer lugar el ayuntamiento durangués se molestó en costear túmulos creados de forma específica para determinadas personas reales como apreciamos en la queja que expresa el regimiento en 1623 cuando ordena que se coloquen de forma adecuada

“...los maderos que se hycieron para la tumba de las onrras del rrey nr. Sr. D.Phelipe tercero el año passado de seiscientos y beynte y uno= en esta casa [...] subirlos de abaxo que estan perdidos y se enpodrecen”¹⁷²⁸.

A lo largo de todo este periodo, el regimiento durangués se molestará en buscar a verdaderos artistas para realizar los túmulos levantados en la iglesia de Santa María de Uribarri. En este sentido destaca el detalle con que se recogen en las cuentas municipales los gastos llevados a cabo en 1611 por las honras de la mujer de Felipe III, Margarita de Austria. Estos datos nos muestran hasta que punto las autoridades duranguesas se distinguen de las bilbaínas en estas primeras décadas del siglo XVII: mientras los bilbaínos despachan en las actas lo que se debe hacer con unas breves referencias al “túmbulo de mucha autoridad” con hachas de cera, lutos, escudos “y todas las demas cosas necesarias”¹⁷²⁹ en Durango, con un detalle que va a ser casi inigualable en los dos siglos, se nos informa de cada gasto realizado en bayeta, velas, maderas,

¹⁷²⁸ A.H.M.D. Libros de actas, 7, 19-V-1623, p. 218.

¹⁷²⁹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 035, 7-XI-1611, p. 73.

clavos, carpinteros, etc., especificando como se levantó el túmulo en base a una estructura piramidal, con tres cuerpos, rematada con un chapitel sobre el cual se levantó un dosel¹⁷³⁰.

Aunque, como es norma en toda Vizcaya, desconocemos al autor de la traza de este monumento, su decoración será realizada por Gerónimo de Ganuza, quien ya se había ocupado de los lienzos del monumento para la iglesia de Santa María de Uribarri en 1612. Quizás sea por la intervención artística de Ganuza, o quizás sea porque este pudo ser incluso el desconocido autor de la traza, lo que si es innegable es que el túmulo levantado en 1611 tiene evidentes similitudes con el monumento durangués de 1594 que hemos visto: aunque desconocemos si el monumento renacentista era de estructura piramidal, el hecho de que el túmulo de 1611 si lo sea y repita el esquema del chapitel cubierto por una manta a modo de “cielo”, como encontramos en la creación de finales del XVI, parece revelar un gusto municipal bien asentado entre las autoridades de la villa.

En cuanto al túmulo en sí, debió ser una pieza verdaderamente voluminosa ya que llegaba “cassy hasta el techo de la dicha yglesia”. Situada “en medio de la yglesia mayor”, tenía la típica decoración de escudos reales, junto a la figura de la muerte, jeroglíficos y pinturas. La estructura fue cubierta con mil varas de bayeta negra (incluidos asientos de la iglesia y del ayuntamiento), clavada con tachuelas a la madera disponiéndose en la construcción más cien velones que la cubrían por entero desde el primer piso hasta el último. Martín de Astola Veitia, maestro carpintero vecino de Abadiano, tardó veinte días en alzar la tumba en la iglesia; los “marcos para el asiento de las figuras” de muertes y calaveras los llevó a cabo Santos de Elorriaga, vecino de Durango.

Disponemos de una pequeña descripción y algunos datos de autoría y construcción sobre el túmulo que se alzó en Santa María por la muerte de Felipe III en 1621: conocemos al autor, el maestro carpintero San Juan de Urizarzabala que lo “hizo y armo”¹⁷³¹, y al decorador, Martín de Guerra, pintor que realizó “las pinturas, muertes, bultos y apariencias”. Aunque desconocemos la forma concreta de este túmulo, sus proporciones debieron exceder con mucho a las del levantado en 1611 puesto que se compraron 1320 varas de bayeta negra para toda la decoración de lutos y se gastaron

¹⁷³⁰ Toda la descripción del túmulo de 1611 está tomada de A.H.M.D. Libros de cuentas, 4, 1612, pp. 53-54.

¹⁷³¹ *Ibíd.*, 1621, pp. 210-212.

más de 1162 reales en la cera que se dispuso en el túmulo, la iglesia y las velas de mano.

Este será el último gran hito de las construcciones efímeras fúnebres de Durango ya que cuando se celebren otras grandes honras, para la reina Isabel de Borbón en 1644, el declive de Durango frente a la pujante Bilbao empezará a mostrarse de forma clara.

El túmulo que se erigió en Santa María aquel año era, estructuralmente hablando, mucho más sencillo que el levantado treinta años antes para la esposa de Felipe III: en esta ocasión se levantó un túmulo constituido por cuatro grandes “tarimas las mayores que ser puedan disminuyendo hacia arriba”¹⁷³². Encima se dispuso una “tumba grande” recubierta de terciopelo negro, mientras que las tarimas se cubieron de bayeta negra, mucho más barata que el terciopelo. En cada esquina de las tarimas se puso “un blandon con su acha” que estarían adornados con muertes coronadas que también cubrirían las gradas de la iglesia. “Al pie de los quatro hacheros blandones primeros quatro escudos de a bara y media que tengan pintadas las armas del Rey y la Reyna nros. Señores guarnidos de laurel”, lo que nos recuerda que toda la estructura, a su vez, estaba asentada en otras gradas decoradas con “candeleros y belones yguales”. Sobre la tumba que coronaba el túmulo se colocó “un cadaver entero que aga a todas haçes del tamaño y estatura de un hombre con una gran corona encima” y una pica en el aire. Una decoración arquetípica con una muerte vencedora de los poderes del mundo a los que reduce a vanidad y polvo.

Tras esta última realización los túmulos durangueses se irán convirtiendo en construcciones simples que desaparecerán de los libros de cuentas y actas a la par que de sus iglesias para extinguirse tras la resolución de las Juntas del Señorío que dictaban que las honras de los personajes reales solo podían realizarse en Guernica.

Si el panorama urbano de Durango dejaba bastante que desear debido a su estrechez y humedad y su iglesia principal osciló entre la ruina y la falta de recursos económicos, el desarrollo de una fiesta del Corpus Christi que rivalizase en importancia con la del mismo Bilbao era algo fundamental para poder revestir a las autoridades municipales de un esplendor que la cotidianidad del arrebatava sin remedio. Pero, pese a la importancia de tener controlados todos los componentes que participaban en la fiesta,

¹⁷³² La descripción del túmulo la encontramos en A.H.M.D. Libros de actas, 8, 22-X-1644, pp. 239v-241.

dos de los elementos de mayor espectacularidad y prestigio de ésta, el teatro y las danzas, estaban en manos de una cofradía, la Cofradía de San Martín.

En general, en las villas de gran peso municipal, el teatro de Corpus suele estar organizado por la Cofradía del Santísimo Sacramento, que casi siempre es de patronato municipal, con lo cual el ayuntamiento se garantiza el control de la fiesta aunque, en villas con una fuerte presencia de artesanos, como sucede en el Durango de comienzos del siglo XVII, este honor puede recaer en una cofradía gremial. En la villa de Tavira tal privilegio perteneció primero a la cofradía de los pañeros para acabar en manos de los productores de hierro y sus derivados reunidos bajo la advocación de San Martín¹⁷³³. La Cofradía del Santísimo Sacramento en Durango, de patronazgo municipal, solo tenía la obligación de organizar las procesiones del Corpus y el día siguiente, así como la función eclesiástica del segundo día del Corpus¹⁷³⁴.

El hecho de que sea una cofradía gremial la encargada de preparar el teatro y la danza del Corpus nos habla de la fortaleza social del sector del hierro en Durango. La pujanza de estos artesanos se fundamenta en el progreso económico de armeros y guarnicioneros a lo largo del siglo XVI frente al deterioro del tradicional sector pañero debido a las demandas de los ejércitos reales¹⁷³⁵. La fiesta será reflejo del alza y declive de esta cofradía a lo largo del siglo XVII: con la crisis masiva en que se ve inmersa España durante este siglo, la producción duranguesa, que depende directamente de la economía real, va a sufrir un retroceso brutal. Si a esta circunstancia le sumamos la oligarquización del ayuntamiento del XVII en manos de los grandes comerciantes, propiciada por la generalizada depresión de los sectores artesanales¹⁷³⁶, comprenderemos que la situación privilegiada que poseyó la Cofradía de San Martín en el Corpus no pudo sobrevivir al siglo XVII. Un reflejo claro de este deterioro económico y social de la cofradía lo encontramos en las ayudas que anualmente le otorgaba el ayuntamiento para que pudiese organizar el teatro y las danzas: tenemos registradas ayudas a los mayores de San Martín desde 1612 aunque nos consta que estas ayudas ya existían en el siglo XVI. Las ayudas del siglo XVII son, sin embargo, hechas de forma regular todos los años y, a medida que la situación económica se agrava, estas “donaciones” son aumentadas pasando de los 600 reales de 1612 a los

¹⁷³³ AGUIRRE GARCÍA, J., *El incendio de 1554...*, op. cit., p. 59.

¹⁷³⁴ A.H.M.D. Libros de cuentas de la Cofradía del Santísimo Sacramento, 1732-1781, 1767-1844.

¹⁷³⁵ AGUIRRE GARCÍA, J., *El incendio de 1554...*, op. cit., p. 67.

¹⁷³⁶ ENRIQUEZ, J. C.; MONTE, M^a D. del, “La industria guarnicionera de Durango...”, op. cit., p. 98.

1000 de 1631¹⁷³⁷. Finalmente, ante la imposibilidad por parte del ayuntamiento de incrementar esta última cantidad, los mayores de San Martín piden en 1642 que se les excuse de organizar el auto sacramental y la comedia realizando solo la danza “por una cosa muy moderada”¹⁷³⁸. El regimiento accede haciéndose cargo también, a partir de ese momento, de la organización del teatro.

Que el ayuntamiento permitiese a la Cofradía de San Martín la realización de las danzas y el teatro, a pesar de sus problemas económicos, no debe extrañarnos. A través de la fiesta, y sobre todo de la festividad del Corpus Christi, el poder pretendía amalgamar a todos los sectores sociales posibles causantes de conflictos, como los gremios artesanales, para, bajo su propia perspectiva jerárquica del mundo, imbuirles la ideología estamental¹⁷³⁹. El ropaje deslumbrante y ofuscador que tal ideología podía llegar a revestir en la fiesta lograba que toda la sociedad la aceptase como propia. Es lógico, por tanto, que el regimiento delegase en la cofradía parte de su poder organizativo, pues, a través de la supervisión de su labor, los dirigentes se aseguraban el control de la propia cofradía a la vez que incrementaba su imagen de un gobierno justo y benevolente. Por otra parte, la cesión a la cofradía de San Martín de las danzas y el teatro, de esos elementos y no otros, también tiene su explicación.

La causa por la cual se otorga las danzas a los cofrades de San Martín es clara: se trata de una concesión al elemento popular de la fiesta. Por tradición, estas danzas se llevaban a cabo el día de Corpus, el siguiente y el día de la octava, en esta ocasión en el cementerio de la iglesia de Santa Ana¹⁷⁴⁰. Durante la primera mitad del siglo XVII la cofradía se encarga varias veces de las tres danzas¹⁷⁴¹ siendo los únicos encargados de las del día del Corpus y la octava en Santa Ana hasta 1666¹⁷⁴². Estas danzas satisfacían al pueblo al emanar directamente de su tradición cultural: organizándolas se lograba el apoyo popular. Tenían, sin embargo, un grave defecto a ojos de las autoridades: su contenido, determinado por el acervo popular, no podía ser instrumentalizado ideológicamente con tanta facilidad como ocurría con el teatro.

¹⁷³⁷ A.H.M.D. Libros de actas, 6, 11-V-1612, pp. 210-211; libros de actas, nº. 7, 9-V-1631, p. 552.

¹⁷³⁸ A.H.M.D. Libro de actas, 8, 30-V-1642, p. 167.

¹⁷³⁹ ENRIQUEZ FERNANDEZ, J. C., “La fiesta y sus músicas...”, op. cit., p. 150.

¹⁷⁴⁰ A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa Ana 1638-1691; 1638, 1640, 1641, 1642, 1643...

¹⁷⁴¹ A.H.M.D. Libros de actas, 7, 16-V-1625, p. 310v. El ayuntamiento decreta que se hagan danzas los dos días de Corpus y viernes siguiente. Libros de actas, 7, 9-V-1631, p. 552. En esta ocasión el ayuntamiento manda que los mayordomos de San Martín hagan hacer danzas y comedias el día de Corpus y el siguiente.

¹⁷⁴² A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa Ana 1638-1691. La última referencia al pago de la danza es de 1666 aunque la última cita de los mayordomos de San Martín como receptores de la ayuda es de 1659, p. 90v.

El teatro barroco asume la ideología gobernante presentándola bajo una forma atractiva que imprime de forma indeleble su mensaje, consiguiendo el continuo interés del público¹⁷⁴³. Es por ello que el poder ampara, bajo el matiz del decoro y el respeto religioso, el teatro como expresión festiva siendo, en realidad, un medio de propaganda. El teatro, así concebido, se convertía en otro elemento de prestigio social realizado a mayor gloria de sus organizadores.

En el capítulo dedicado al teatro en la fiesta barroca, comentábamos que el Corpus contenía dos piezas diferenciadas: el auto sacramental, de tema estrictamente religioso, y la comedia “a lo divino”, en la cual los temas profanos se convertían en alegorías de lo sacro. Los autos sacramentales fueron, en principio, representados dentro de las iglesias¹⁷⁴⁴: así se recoge en los decretos sinodales del arzobispo de Burgos de 1577, archidiócesis a la que Durango pertenecía¹⁷⁴⁵, aunque ya en esta ocasión se comienza a censurar este tipo de teatro pues se prohíbe cualquier tipo de representación excepción hecha del teatro del Corpus. La situación no tardó en variar llegándose a prohibir cualquier tipo de teatro dentro de los recintos sagrados por sus tendencias “deshonestas”¹⁷⁴⁶. Por esta causa el regimiento durangués pide permiso en 1624 al obispo de Calahorra para representar una comedia “a lo divino” en el cementerio de Santa María de Uribarri¹⁷⁴⁷, comedia que ya parece asentada en este lugar en 1625¹⁷⁴⁸.

Desde las primeras décadas del siglo XVII, autos y comedias se realizan sobre tablados o carros instalados en las plazas públicas, lugares que en Durango se correspondían con el pórtico con soportales de Santa María, cementerio, plaza y mercado de la villa [fig. 105]. Como lugar donde se concentraban las mayores multitudes de la población, era el sitio perfecto para alzar el tablado del Corpus. Junto al tablado se colocaban los bancos de las autoridades¹⁷⁴⁹, bancos que estaban destinados al regimiento local en las diversas parroquias de la villa y que eran trasladados hasta el

¹⁷⁴³ MARAVALL, J. A., *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990, p. 176.

¹⁷⁴⁴ En la Bula de Urbano IV, publicada en 1264, sobre la celebración del Corpus se exhortaba a clérigos y pueblo a cantar, dar saltos de placer, regocijarse en el santo amor... “Como se puede observar son expresiones que impelen a... lo que la inventiva popular arbitre, nunca censurados ni corregidos abiertamente por la Iglesia, sino únicamente cuando han sido desvirtuados o desacralizados en exceso según las épocas y la mayor o menor fuerza de la religiosidad popular”. VIRGILI BLANQUET, M^a A., “Danza y teatro...”, op. cit., p. 16

¹⁷⁴⁵ *DECRETOS del Arzobispado de Burgos 1577*, Libro III, cap. 15, en VERY, F. G., *The Spanish Corpus Christi procession...*, op. cit, Apéndice B, p. 114.

¹⁷⁴⁶ *Ibíd.* En el libro tercero, capítulo tercero de los decretos arzobispaes de 1577 se permitían solo las “representaciones honestas” durante la procesión del Corpus o tras él.

¹⁷⁴⁷ A.H.M.D. Libros de actas, 7, 30-V-1624, p. 260.

¹⁷⁴⁸ *Ibíd.*, 11-IV-1625, p. 305.

¹⁷⁴⁹ A.H.M.D. Libros de cuentas, 5, 1644. En realidad pagos por el traslado de bancos se hallan desde la década de 1630 hasta la desaparición de las representaciones teatrales.

cementerio de Santa María no solo para el ayuntamiento sino para toda la gente notable, local y extranjera, que se reunía allí con motivo de tan importante acto.



Fig. 105. Pórtico de la iglesia de Santa María de Uríbarri, Durango.

El escenario teatral, por otra parte, no se reducía a la presencia del tablado: éste se hallaba cubierto de tramoyas y lienzos pintados. Para hacer tales lienzos o “mantas” se contrata a personas como Martín Guerra¹⁷⁵⁰, Agustín de Uribe¹⁷⁵¹ o Francisco de Eguizábal¹⁷⁵². Nada sabemos sobre el aspecto de tales lienzos excepto por un detalle, la pintura de la “nube” que aparece en 1630 y 1633¹⁷⁵³. Conocemos mejor el pago de zapatos¹⁷⁵⁴ y vestidos de los comediantes¹⁷⁵⁵, comediantes que eran los propios vecinos de la villa.

Si por algo es singular y extraordinario el teatro del Corpus en Durango es por la circunstancia de ser elaborado e interpretado por todas las capas sociales de la villa, demostrando de esta forma el poder manipulador pero también apaciguador e integrador del teatro y la fiesta barroca. Iremos analizando, paso a paso, todos estos elementos humanos empezando por los autores de los tablados y tramoyas.

El ayuntamiento, como responsable último de la organización de la fiesta, recurrió a carpinteros, como Martín de Eguiraun, o entalladores, como Agustín de Uribe¹⁷⁵⁶, para ejecutar los decorados pero, siempre que pudo, intentó conseguir a gente más experta como Martín Guerra, artista vecino de Durango, que pintó en 1622 varios

¹⁷⁵⁰ A.H.M.D. Libros de cuentas, 5, 1629, p. 15v; 1630, p. 43; 1636, p. 142.

¹⁷⁵¹ *Ibíd.*, 1633, p. 83.

¹⁷⁵² *Ibíd.*, 1648, p. 339.

¹⁷⁵³ *Ibíd.*, 1630, p. 43; 1633, p. 83.

¹⁷⁵⁴ *Ibíd.*, 1635, p. 112; 1646; 1648, p. 342.

¹⁷⁵⁵ *Ibíd.*, 8, 1663, p. 124 y 125.

¹⁷⁵⁶ *Ibíd.*, 5, 1632; 1633, p. 83.

bultos y retablos de la iglesia de Santa María¹⁷⁵⁷ y varios años más tarde doraría y pintaría el bulto de Santa Teresa en la parroquia de Santa Ana¹⁷⁵⁸. Estos hechos demuestran que el regimiento procuró valerse de gente local de prestigio reconocido que se ocupase de la puesta a punto de la fiesta, lo cual conlleva a que en el terreno de la organización de las obras teatrales recurran, en un primer momento, a los frailes agustinos.

En el año 1619 se paga a fray Andrés de Axpe, fraile agustino del convento de la villa, “por el cuydado y trabajo que tubo en ensayar a los estudiantes que representaron las comedias en las fiestas de Corpus su otava y de Nra. Señora de agosto”¹⁷⁵⁹. El prestigio de los frailes agustinos, superior por ejemplo al del maestro-escuela que veíamos en Balmaseda, les cualificaba frente al ayuntamiento haciéndoles los más indicados tanto para arreglar las obras como para hacerse cargo de los ensayos. Este lector de San Agustín preparó ese año dos comedias por el Corpus y su octava. Esta es, por desgracia, la única referencia que poseemos de la participación de los agustinos en el teatro del Corpus. Sin embargo, este puesto de prestigio que otorgaba el arreglo de las obras, fue ocupado con prontitud por los miembros del cabildo eclesiástico durangués.

La razón de esta apropiación responde al deseo no expresado del cabildo eclesiástico de la villa que no iba a permitir su relegación en un acontecimiento que dejaba patente su jerarquía en Durango así como su calidad cultural, similar de este modo a la de los frailes agustinos. De 1644 data la primera referencia a un “licenciado” y presbítero de la villa, repitiéndose de forma regular hasta 1668. En 1673, 1674 y 1682 otros licenciados son nombrados como autores de la música de la comedia¹⁷⁶⁰ que se tocaba con guitarra al menos desde 1663¹⁷⁶¹. En 1673¹⁷⁶² y 1674 las obras son enviadas o traídas desde Logroño, lugar con actividad de compañías teatrales, sin que se sepa si los licenciados seguían arreglando en esas fechas estos autos sacramentales, comedias, loas y entremeses.

Los autos y comedias de Durango plasmaban asuntos sacros como la vida de San Bruno, obra citada en 1648¹⁷⁶³, o temas paganos tratados “a lo divino” como “El robo

¹⁷⁵⁷ A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa María de Uribarri, 1613-1649, 1622, p. 130v-132.

¹⁷⁵⁸ A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa Ana, 1638-1691, 1638, p.3.

¹⁷⁵⁹ A.H.M.D. Libros de actas, 7, 24-V-1619, p. 43.

¹⁷⁶⁰ A.H.M.D. Libros de cuentas, 8, 1673, p. 234; 1674; 1682.

¹⁷⁶¹ *Ibíd.*, 1663, p. 124v.

¹⁷⁶² *Ibíd.*, 1673, p. 237.

¹⁷⁶³ A.H.M.D. Libros de actas, 8, 16-V-1648, p. 311.

de Helena” de 1624¹⁷⁶⁴. Esta última obra, precisamente, genera uno de los momentos más interesantes del teatro en el Corpus durangués de estos siglos: en el decreto del 30-V-1624 el regimiento decide acudir ante el arzobispo de Burgos para que revoque la orden dada por el obispo de Calahorra que prohibía representar la comedia prevista aquel año para el día del Corpus ya que...

“...a su noticia hera benido que alguna persona con mala yntencion avia dado noticia Al señor obispo deste obispado que el dia de Corpus a honor del Smo. Sacramento se hazia la comedia del robo de helena a lo humano por cuya razon havia librado unas letras en que mandava que no se representasse por yndecencias que tenia= y la verdad hera que la dicha comedia hera en metafosa a lo dibino que en carros triunfales se avia presentado en la corte por lo cual sus mercedes hordenassen en lo que mas conbeniesse al servicio de Dios nuestro señor y la costumbre que esta dicha villa a tenido en azer fiestas en servicio del Santisimo Sacramento y la costa grande que en ensayar se a hecho...”.

Este texto nos revela muchos aspectos del teatro del Corpus en la villa. En primer lugar nos habla del tema religioso como el único posible para la fiesta: tan solo se admitía un tema “humano”, profano, si este podía “metamorfosearse a lo divino”, es decir, si de él podía extraerse alguna lectura de tipo religioso a través del simbolismo de situaciones y personajes. Si un tema de tipo mitológico como el rapto de Helena únicamente pudiese interpretarse de forma literal, “humana”, no sería digno de ser representado en un día de homenaje al misterio más sagrado de la misa católica y, por tanto, sería vetado de inmediato por el diocesano. Eso es lo que ocurrió aquel año de 1624 al creer el obispo que la pieza contendría “indecencias” que harían alusión a las pasiones humanas. El ayuntamiento durangués se defiende puesto que debiera ser evidente que ellos jamás financiarían una obra sin carácter sacro para semejante día. El regimiento solo esta dispuesto a patrocinar representaciones que le prestigien tanto social como moralmente lo cual, dentro de la mentalidad del siglo XVII, quiere decir obras de tema religioso. Como mediador de este logro está la figura del licenciado del cabildo eclesiástico que ha elegido esta obra metamorfoseada “que en carros triunfales se avia representtado en la corte”, como aval de la calidad y la rectitud de una pieza ya interpretada en los grandes carros de tramoya (más tarde sustituidos por tablados) de la capital de reino. De este modo calidad y rectitud, por asimilación, se aplican también a los patrocinadores del espectáculo, el regimiento local.

Para disipar cualquier duda que el obispo aún pudiera albergar se solicita que la obra “se pueda representar fuera del cuerpo de la yglesia en el cimiterio que es lugar y

¹⁷⁶⁴ A.H.M.D. Libros de actas, 7, 30-V-1624, p. 260.

sitio destinado para hazer las fiestas del Santisimo Sacramento” con lo cual el regimiento se muestra acorde con las nuevas corrientes que tras el Concilio de Trento buscan sacar el teatro de las iglesias por el descrédito que sufren ante la Iglesia comedias y comediantes.

Es de suponer que el arzobispo levantaría la prohibición sobre estas obras puesto que el año siguiente¹⁷⁶⁵ se aprueban de nuevo las comedias alabándose a los “estudiantes de prima y grado” que “tan bien” las representaban. Esta referencia nos conduce a otro elemento del teatro del Corpus durangués: los actores. Durante la primera mitad del siglo XVII parece evidente que fueron los estudiantes de la localidad, tanto los de primeras letras como los de grado, los encargados de cubrir los papeles principales. Pero para 1648¹⁷⁶⁶ se nos informa que

“... por haber ydo los estudiantes que solian rrepresentar a las unibersidades a continuar sus estudios avia falta de sujetos para las dichas rrepresentaciones y que conbenia que se suplique a su ss^a Ylustrisima del sr. obbispo de Calaorra y la Calzada para que de licencia a los sacerdotes para que rrepresenten el dicho auto y comedia por ser a lo divino...”.

No debemos olvidar que el grueso de los actores, los papeles secundarios y el coro, fueron los vecinos de la villa: en 1676¹⁷⁶⁷, incluso, “muchas personas deste lugar se han ofrecido diziendo que han de representar dos comedias con sus entremeses de balde con que la villa trayga tres toros de Alfaro con sus toreadores...”. Esta cita, a la que volveremos también más tarde, habla con claridad de la afición de los habitantes de Durango a participar en el teatro del Corpus. La desaparición de los estudiantes de los papeles principales y las dudas obispales, sin embargo, crearon entre los munícipes la necesidad de gente de prestigio que asumiera la dirección de las obras y sus protagonistas y, ¿qué mejor elección que los componentes del cabildo eclesiástico?. La elección de los sacerdotes como actores no debe extrañarnos: el templo de la época barroca era concebido con un sentido paralelo a la escena para cumplir, a lo divino, la función que en lo mundano realizaba el teatro¹⁷⁶⁸. Valentín Céspedes, jesuita fallecido en 1668, nos dice “el predicador es un representante a lo divino y solo se distingue del farsante en las materias que trata; en la forma muy poco”. Pero este decoro y gravedad religiosa que se presupone a los sacerdotes es seriamente cuestionado en el caso

¹⁷⁶⁵ A.H.M.D. Libros de actas, 7, 11-IV-1625, p. 305.

¹⁷⁶⁶ *Ibíd.*, 8, 16-V-1648, p. 311.

¹⁷⁶⁷ *Ibíd.*, 9, 17-IV-1676, p. 239.

¹⁷⁶⁸ OROZCO DIAZ, E., *Introducción al Barroco*, op. cit., vol. 1, pp. 269-294. La cita sobre Valentín de Céspedes también corresponde a estas páginas.

durangués por el obispo de Calahorra ya que en 1615¹⁷⁶⁹ les había amonestado por salir “hechos mumarrachos, disfrazados y enmascarados”, lo cual habla del amor del cabildo hacia el teatro¹⁷⁷⁰ y su “poca decencia” ante el obispo. Es lógico por ello que en 1662¹⁷⁷¹ el obispo prohíba la participación de 2 ó 3 sacerdotes habituales en la comedia. Por supuesto el ayuntamiento discute esta decisión puesto

“... que las dichas fiesta se an publicado por todos este noble señorío y que ha esta boz ha de concurrir mucha caballeria y gente lucida y los sres. diputados generales deste dicho señorío y que jamas hasta agora por defecto de lizencia se ha dexado de representar concedida asi por los sres. obispos passados como por su señoria ii. Al año proximo pasado y el antecedente y para que no se malogren los dichos gastos ni hesta dicha villa caiga en descredito... se buelba a suplicar a su ilustrisima...”¹⁷⁷².

No es esta la primera vez que el ayuntamiento recalca la importancia del teatro, y del propio Corpus durangués, en el ámbito vizcaíno: en 1611¹⁷⁷³ se nos señala la asistencia del Corregidor de Vizcaya y su familia¹⁷⁷⁴ a las fiestas a través de una disputa por competencias con la Merindad de Durango; en 1649¹⁷⁷⁵ se nos dice de esta fiesta y procesión que “se hazian las mejores de toda Vizcaya, asi en las danzas como en la representacion de comedias y autos sacramentales”.

Un punto focal de extraordinaria importancia en esta fiesta y en la procesión que la vertebra será la custodia de plata sobredorada que aparece en el inventario de Santa María de Uribarri de Durango de 1654¹⁷⁷⁶. De ella sabemos que se asentaba sobre unas andas de plata, afianzándola en ellas gracias a unos hierros que se aseguraban con tornillos¹⁷⁷⁷. Por el uso continuo en las procesiones debió de ir perdiendo el color solar

¹⁷⁶⁹ A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa María de Uribarri, 1, 3-VI-1615, p. 265.

¹⁷⁷⁰ El amor de sacerdotes y predicadores por los efectos teatrales estaba, por otra parte, completamente justificado en el plano religioso: “... el predicador dio plena realización a esa técnica y necesidad expresiva, acudiendo al directo actuar ante los fieles en masa, como si fuese un actor, para provocar un estado psíquico [...] y acudiendo como potenciación de los recursos oratorios a la presentación, con sentido de *apariencia* teatral, de imágenes y objetos con efectos de luces, cantos y músicas”. OROZCO DIAZ, E., *Introducción al Barroco*, op. cit., vol. 1, pp. 288-289.

¹⁷⁷¹ A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa María de Uribarri, 32, 18-VI-1662, p. 111.

¹⁷⁷² A.H.M.D. Libros de actas, 9, 28-V-1662, p. 48v.

¹⁷⁷³ *Ibíd.*, 6, 1-VII-1611, p. 186v.

¹⁷⁷⁴ La asistencia del corregidor a la villa, que evidenciaba el poder y la importancia de la misma, era algo fundamental en un momento en que Durango había perdido de hecho la residencia del mismo en su territorio, un derecho que había poseído junto al resto de villas cabezas de Vizcaya. AGUIRRE GARCÍA, J., “La vida social urbana en el País Vasco: el ejemplo de la villa de Durango”, *Sancho el sabio: revista de cultura e investigación vasca*, nº. 20, 2004, p. 42.

¹⁷⁷⁵ A.H.M.D. Libros de actas, 8, 30-III-1649, p. 330r.

¹⁷⁷⁶ A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa María de Uribarri, nº. 32, 14-II-1654, p. 59.

¹⁷⁷⁷ *Ibíd.*, 1670/1671, p. 181v.

ya que en 1676 se encargó al platero de Bilbao Marcos de Garagandía que la dorase de nuevo¹⁷⁷⁸.

Más importante que la propia custodia, por su singularidad en el Señorío, serán las andas que se hicieron para ella unas “andas de plata con quatro ramilletes en las quatro esquinas [donde se encontraban unos jarrillos de plata con azucenas]¹⁷⁷⁹ con sus braços sobre que se trae tambien de plata, todo de grande pesso y buelto”¹⁷⁸⁰. Estas son, sin duda, las andas más ricas y mejor labradas que hemos encontrado citadas en todo el territorio vizcaíno, las mejores descritas de las dedicadas a las custodias y las únicas que recuerdan las obras realizadas en Andalucía por esas fechas, donde se encuentran las más primorosas andas labradas.

La calidad de esta custodia del siglo XVII sin embargo palidecerá frente a la que lucirá la iglesia de Santa María de Uribarri en el XVIII. Es esta pieza una de las pocas custodias que tenemos documentadas en este momento: probablemente de origen mejicano, fue donada en 1751 por el fraile franciscano Juan Antonio de Abásolo y Zuaza, religioso del lugar con numerosos cargos en Las Indias¹⁷⁸¹. La custodia es descrita de forma bastante detallada en la documentación lo que habla de su calidad y de la importancia del donante:

“...custodia de peso de quarentta marcos y algunas onzas de bara y sesma de altto con una ymagen de nuestra señora de Uribarri, quatro angeles al pie, guarnecida alrededor de el viril con doze piedras finas por mittad blancas y berdes, ttoda sobredorada a fuego y trabajada con gran primor...”¹⁷⁸².

Pese a que en la documentación de este año se la emplaza, sin detallar, en las diversas “funciones” de la iglesia duranguesa, en el año 1752 se nos proporciona un dato que nos asegura que esta sería la nueva custodia del Corpus ya que, en esas fechas, se pagó por un tornillo de plata y plancha de hierro nuevos para fijar la custodia nueva, enviada por el Padre Abasolo, en sus andas¹⁷⁸³.

¹⁷⁷⁸ A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa María de Uribarri, n.º. 32, 1676, p. 222.

¹⁷⁷⁹ *Ibíd.*, 1685, p. 274.

¹⁷⁸⁰ *Ibíd.*, 24-I-1674, p. 201v.

¹⁷⁸¹ “De la villa de Durango fue Antonio de Abásolo quien de María Martínez de Oloazarri, tuvo a Antonio de Abásolo y Olazarri, quien de su esposa Ana María de Zieza tuvo a Fray Juan Antonio de Abásolo, natural de Durango, quien en 1746 hizo pruebas de hidalguía para obtener cargos del Santo Oficio de la Inquisición en América (en línea)”. [Citado el 27-IV-2011] Disponible en <http://www.blasonari.net/foro/viewtopic.php?p=4276> .

¹⁷⁸² A.H.M.D. Libros de actas, 12, 24-XI-1751, p. 178.

¹⁷⁸³ A.H.M.D. Libros de fábrica de Santa María de Uribarri, 27, 1752.

No es únicamente importante en esta procesión los elementos artísticos digamos “tradicionales” sino que los propios componentes del ayuntamiento se afanarán en convertir a los munícipes en objetos de contemplación y maravilla, objetos efímeros en sí mismos, con sus trajes y gestos, que contribuyan al esplendor del Corpus...de una forma que parece prefigurar ya el elemento teatral.

Así, en el Durango de 1772, surgirá una disputa fundamental sobre el uso del tradicional color negro que, como en el XVI, seguía siendo el color de la elegancia y, por tanto, el más apropiado para los representantes locales. Hasta entonces, ningún decreto real se había tomado la molestia de codificar el traje de los representantes municipales de las villas pero el triunfo de la moda francesa, con el predominio de las telas de sedas en vivos colores, hizo que las instancias reales de nuevo llamasen al recogimiento y la sobriedad en el vestir¹⁷⁸⁴. Por ese motivo el ayuntamiento durangués recordó con puntualidad las fechas en que el ayuntamiento debía asistir vestido de riguroso negro: Circuncisión, nombramiento de jueces, Purificación de Nuestra Señora, Martes de Carnaval, día de recepción de la Bula de la Cruzada, Miércoles de Ceniza, Domingo de Ramos, Jueves y Viernes Santo y Corpus y día siguiente, entre otras fechas señaladas¹⁷⁸⁵.

Como vemos ningún lugar como Durango se afanará tanto por realzar los elementos efímeros de la fiesta puesto que es evidente que elementos permanentes tenían pocos para destacar e incluso transformar; sin embargo esto les permitió destacar sobre el resto de villas vizcaínas no solo en cuanto a elementos efímeros arquitectónicos (recordemos los monumentos pascuales y, sobre todo, los túmulos) sino también en otros componentes más “etéreos” como los trajes, el teatro o la música.

En Durango la crisis económica, rotando alrededor de la cofradía de los guarnicioneros, preocupa tanto al ayuntamiento que se esfuerza por hacer todo lo posible por asegurar su posición y calidad frente a sus convecinos incluso gracias a la música.

Excepción hecha de Bilbao, tan solo en Durango nos encontraremos con la aparición de ministriles (músicos asalariados) aunque sea de forma excepcional: fueron

¹⁷⁸⁴ En las pragmáticas reales, al hablar sobre los alcaldes y alguaciles de la villa de Madrid, se recuerda que los alguaciles de todo tipo deben ir vestidos de golilla. *COLECCIÓN de pragmáticas, cédulas, provisiones [...] expedidas en el Consejo real en el reinado del señor Don Carlos III [...]*, por Don Santos Sánchez, 3ª ed., Madrid, 1803, p. 120.

¹⁷⁸⁵ A.H.M.D. Libros de actas, 13, 20-I-1772, p. 137v.

contratados en la villa guipuzcoana de Azpeitia para tocar las chirimías en la víspera y día de Nuestra Señora de Agosto en 1636¹⁷⁸⁶. Como se ve el ayuntamiento, en un momento en que su iglesia principal de Santa María está medio arruinada y aún en obras, se molesta en contratar para la principal fiesta del verano músicos de la llamada “música alta”: música que desde la época medieval se caracterizaba por su sonido fuerte y brillante, emitido al aire libre y sin voces cantadas. Sus toques, además de tener el poder de transmitir órdenes, aportaban gran esplendor a quien desfilaban bajo sus sonos¹⁷⁸⁷. Era un tipo de música que el ayuntamiento durangués precisaba en un gran momento de crisis.

El paso de una situación del uso del prestigio militar y jerárquico de la música, con pífanos y ministriles, por parte del ayuntamiento durangués al progresivo reconocimiento de la labor del tamborilero, que se hace cargo tanto de la música de los bailes como de la que debe acompañar al regimiento, se ve bien en Durango. En las primeras décadas del siglo XVII, el ayuntamiento contaba con pífanos y tamborileros a los que contrataba de forma regular: los primeros eran los que se ocupaban de la música “oficial” de la villa que se concentraba en “las cinco fiestas y procesiones de Nra. Sra. Del Rosario, San Marcos, San Pedro y en la tarde de Santa María Magdalena y en la del recibimiento de la bula...”¹⁷⁸⁸. El pífano fue, al menos desde 1611 y hasta 1651 en que se registra el pago de su entierro, Miguel de Burgoa¹⁷⁸⁹. Aunque tras éste hubo al menos otro pífano contratado, su puesto será finalmente ocupado por el tamborilero.

Mientras que la música del pífano será la elegida para acompañar al regimiento en sus diversas apariciones festivas, procesiones incluidas, el tamborilero durante el siglo XVII se ocupará solamente de las danzas del Corpus y su octava. La desaparición de Burgoa, sin embargo, marca una cesura y conlleva que los tamborileros empiecen a ser contratados de forma más o menos regular por el ayuntamiento para desempeñar todo tipo de funciones.

Música, procesión, munícipes de negro riguroso...y unas representaciones teatrales que maravillaban a quien las veía. Este momento de absoluto prestigio del teatro durangués (reconociéndose en 1662 que son las representaciones teatrales las que

¹⁷⁸⁶ A.H.M.D. Libros de cuentas, 5, 1636, p. 143v.

¹⁷⁸⁷ RODRÍGUEZ SUSO, C., *Los txistularis...*, op. cit., p. 16.

¹⁷⁸⁸ A.H.M.D. Libros de cuentas, 5, 1639, p. 198v.

¹⁷⁸⁹ En 1611 se pago a Martín de Laniz, Miguel de Burgoa y Martín de Asco por varias procesiones y el recibimiento de la bula. *Ibíd.*, 4, 1611.

atraen a la caballería, gente lucida y diputados generales, es decir, a la gente poderosa de Vizcaya¹⁷⁹⁰) es también el inicio de su decadencia: en menos de un siglo habrá desaparecido por completo. Los motivos son varios y entre ellos destaca el hundimiento de la poderosa Cofradía de San Martín que jamás recuperará su antiguo status social y económico. Su puesto de intermediario en la gestión festiva desaparece a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII: en 1642 se desentienden del teatro; para 1661 el ayuntamiento se plantea prescindir de ellos para la organización de las danzas y ya en 1666 realizarán la danza de la octava en Santa Ana por última vez¹⁷⁹¹. En 1725, según las cuentas del único libro de la cofradía que aún permanece en el archivo histórico municipal, ya no queda ningún vestigio de su esplendor organizativo¹⁷⁹².

Obligado a prescindir de la Cofradía de San Martín por el excesivo coste de su mediación, el ayuntamiento asumirá el peso total de la realización de las fiestas y sus gastos. Es evidente que un desembolso tan fuerte en comedias, danzas, refrescos para artistas y regimiento, toros, fuegos artificiales, etc., no podría ser mantenido por mucho tiempo. A este hecho, además, se hubo de sumar la decisión final del obispo de Calahorra en 1672 que prohibía a los sacerdotes de la villa la participación en el teatro, obligándolos a acudir ante el tribunal eclesiástico de Calahorra por haber formado parte del reparto de ese año¹⁷⁹³. Frente a este panorama el ayuntamiento se plantea en 1674 si debe realizar la fiesta de ese año¹⁷⁹⁴. Aunque la celebración se lleva a cabo finalmente, el Corpus ya no será igual.

Recordemos que en 1676 los vecinos se ofrecían a hacerse cargo del teatro si el regimiento se responsabilizaba de los toros y “sus toreadores”: a partir de este momento los toros ocuparán el puesto de prestigio dejado por el teatro. En realidad, toros y teatro habían convivido desde el inicio de la festividad del Corpus pues era idea extendida que correr toros era hacer homenaje a los santos del día¹⁷⁹⁵. En la villa de Durango, a principios del siglo XVII, se realizaban cuatro días de toros por cuenta municipal reducidos luego a dos al llegar el XVIII, por el Corpus y el día de la Asunción. Para contemplar las corridas que se hacían en el coso del arrabal de la Cruz, el ayuntamiento

¹⁷⁹⁰ A.H.M.D. Libros de cuentas, 8, 1662, p. 116v.

¹⁷⁹¹ A.H.M.D. Libros de actas, 9, 9-V-1661, p. 33r.

¹⁷⁹² A.H.M.D. Libro de cuentas de la Cofradía de San Martín Obispo, 1719-1797, 1725

¹⁷⁹³ A.H.M.D. Libros de actas, 9, 9-VII-1672, p. 177.

¹⁷⁹⁴ *Ibíd.*, 30-III-1674.

¹⁷⁹⁵ CARO BAROJA, J., *El estío festivo...*, op. cit., p. 244. La Iglesia, en realidad, condenará pronto esta práctica: en el Concilio Provincial de Toledo (1565-1566) se hablaba ya contra el toreo en fiestas pero no será hasta el siglo XVIII cuando se comience a hacer caso de semejantes prohibiciones.

hizo levantar una balconada y sala sobre su portal donde poder invitar a los “cavalleros particulares” que acudiesen a la fiesta¹⁷⁹⁶.

Puesto a reducir gastos, el regimiento se decidirá a prescindir del teatro debido al inmenso favor popular del que gozaban los toros, encontrando en 1705 la última referencia al teatro del Corpus¹⁷⁹⁷. Los toros, espectáculo que agrada tanto a los poderosos como a los villanos, serán los verdaderos protagonistas del Corpus del siglo XVIII.

Esta fiesta del XVIII, por otra parte, conservará muchos elementos heredados del siglo XVII como las danzas ante el Santísimo, las danzas de los “niños” o muchachos. La danza que mejor ejemplifica esa herencia es la llamada “danza del dominguillo” o “de la tarasca”¹⁷⁹⁸ en la que los ocho danzantes vestidos con sombreros y zapatos blancos bailan alrededor del dominguillo, personaje sostenido por un palo cubierto de cintas, de pelo rojo y cuello negro¹⁷⁹⁹, que ejemplificaba a las fuerzas del mal que el Santísimo Sacramento venía a vencer¹⁸⁰⁰. Aunque la danza desaparece de los registros de cuentas municipales en la década de 1770 esto no quiere decir que la danza deje de realizarse sino que el regimiento dejó de hacerse cargo de ella. Este dato hace que lleguemos a la última razón de la desaparición del teatro en el Corpus: el cambio de mentalidad en el ayuntamiento.

Ya hemos hablado, con motivo del hundimiento económico y social de la Cofradía de San Martín, de la oligarquización de los puestos punteros del regimiento a partir del siglo XVI, quedando tan solo los secundarios para los artesanos¹⁸⁰¹. Este progresivo alejamiento de las clases artesanales de los puestos claves municipales seguirá a lo largo del XVII, reflejándolo la pérdida de la organización del Corpus por parte de la tantas veces nombrada Cofradía de San Martín. Era el prestigio que conlleva conceder un privilegio admirado lo que motivaba al ayuntamiento a la hora de conceder esa organización a la Cofradía. Este “honor”, sin embargo, retornará al regimiento cuando la situación económica de los cofrades de San Martín empeore. El ayuntamiento

¹⁷⁹⁶ A.H.M.D. Libros de actas, 9, 19-X-1668, p. 134; 18-III-1673, p. 191v. ; etc.

¹⁷⁹⁷ A.H.M.D. Libros de cuentas, 8, 1705, p. 574.

¹⁷⁹⁸ *Ibíd.*, 10, 1741, p. 67v. Se cita el importe de un dominguillo nuevo con lo cual se presupone al menos una figura anterior. Es la primera referencia. La última es del libro de cuentas 14, 1776.

¹⁷⁹⁹ La mejor descripción de los materiales empleados en la danza y en la elaboración del dominguillo. *Ibíd.*, 13, 1767, p. 31v.

¹⁸⁰⁰ El hecho de que se hable indistintamente de dominguillo o tarasca habla por sí solo de la asociación de un personaje de rasgos humanos con la sierpe de la tarasca que simboliza el mal en numerosas culturas. PORTÚS PÉREZ, J., *La antigua procesión...*, op. cit., p. 110.

¹⁸⁰¹ AGUIRRE GARCÍA, J.: *El incendio de 1554...*, op. cit., p. 65.

asumirá la coordinación del teatro solo por aumentar su ya crecido prestigio pero, cuando vea que puede obtener éste gracias a otros medios menos problemáticos moralmente (no olvidemos las repetidas prohibiciones obispales) y más asequibles económicamente (para la preparación de las corridas de toros no se necesitaba pagar a tantas personas como en el teatro con los actores principales, los secundarios, los tramoyistas, los que traían los bancos, los que montaban el tablado...) lo hará.

La desaparición de las danzas es un buen reflejo del cambio que se produce durante el siglo XVIII en el ayuntamiento y que se debe al arraigo de la mentalidad de élite que comenzaba a impregnar al poder vizcaíno, suceso que está en directa relación con la llegada de las ideas ilustradas a la zona. La Ilustración condenará, a través de los edictos reales, elementos populares de la fiesta como son, en el País Vasco, la lucha de carneros o los toros¹⁸⁰². Dispuestos a someter al pueblo a sus criterios racionalistas en aras de un mayor control social, los ilustrados intentaron vanamente extirpar estos disfrutes populares que tildaban de onerosos y embrutecedores¹⁸⁰³. Es en ese sentido en el que debemos enmarcar la desaparición de la danza del dominguillo de las cuentas municipales por cuanto supone una reminiscencia de la mentalidad religiosa del siglo anterior cargada de sentido popular. Pese a esta pérdida del favor municipal el baile perdurará en el siglo XIX y desaparecerá en el XX al perderse la tradición en la villa¹⁸⁰⁴.

Como reflexión final cabría preguntarse hasta qué punto el inconsciente colectivo es capaz de hacer perdurar en el tiempo ciertas reminiscencias del pasado pues no deja de ser curioso que las dos villas vizcaínas, Balmaseda y Durango, en las que el teatro “vecinal” del Corpus tuvo gran relevancia, hayan retomado este teatro participativo a través de las pasiones vivientes, teatro sacro también. De cualquier forma es este un estudio que rebasa nuestros conocimientos históricos y que dejamos para los investigadores expertos en etnografía y folklore.

¹⁸⁰² *NOVÍSIMA recopilación de las leyes de España ...*, op. cit., 6 vol.

¹⁸⁰³ ENRIQUEZ FERNANDEZ, J. C.: “Rituales y festejos taurinos en la Bizkaia preindustrial”, *Los TOROS en Bizkaia*. Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1991, p. 41.

¹⁸⁰⁴ IRIGOIEN ETXEBARRIA, I.: “Dantzari dantza en Durango: platillu soñua”, *PLATILLU-SOÑUA*, Durango, 2000, p. 12-13.

7.3 Ondárroa: del luto al baile

No hablamos de forma fortuita cuando partimos en este capítulo, dedicado a la villa marinera de Ondárroa, desde una forma festiva en principio sobria como las honras reales hasta el baile urbano, uno de los últimos reductos de la fiesta popular heredada del Barroco. Si las honras nos hablan de una fiesta barroca sentida aunque escasa en sus medios y en sus manifestaciones, el recurso al baile popular, su control e incluso su condena, nos conduce a las últimas manifestaciones barrocas refugiadas en la fiesta religiosa. De forma paralela, la defensa y el aliento del baile reflejan bien la llegada clamorosa de las nuevas ideas ilustradas plasmadas de una forma urbanística irrefutable en la nueva plaza ondarresa al servicio tanto de la comunidad como del poder que la ha levantado para el control y educación cívica del pueblo.

Tampoco hablamos sin más cuando afirmamos que mostrar a la Ondárroa de los siglos XVII y XVIII es revelar a una casi total desconocida. No es que Ondárroa destacase negativamente entre las villas vizcaínas del momento pese a que, al igual que sucedía en Bermeo, su momento más relevante hubiese pasado hace tiempo. Sucede que la información administrativa de la villa marinera en estos siglos es muy escasa y, por lo tanto, el conocimiento general que se tiene sobre ella en este período no es tan prolijo como en otros lugares. Respecto a la fiesta, si tenemos en cuenta que nuestro trabajo se alimenta fundamentalmente de los papeles emitidos por los ayuntamientos y las parroquias locales, debemos llegar a la lamentable afirmación de que nuestro conocimiento sobre la Ondárroa barroca no es todo lo profundo que hubiésemos deseado. Pese a ello, lo poco que sabemos nos basta para poder hacernos una idea aproximada de lo que fue la fiesta en Ondárroa durante este periodo.



Fig. 106. MUNIBE, V.: *Plano de Ondárroa* (1857).

Debemos tener en cuenta que en el caso ondarrés partimos, al igual que en la mayor parte de las villas vizcaínas en este periodo, de una situación económica en retroceso: el crecimiento de la villa sufrió un serio revés tras su incendio y práctica despoblación en 1463, motivo por el que la Corona le concedió exenciones hasta 1480. El siglo XVI, por tanto, será un momento de gran esplendor y afán reconstructivo (de esa época data la parte fundamental de la fábrica de la iglesia parroquial de Santa María) basado en la pesca de bajura de la ballena del Cantábrico, los astilleros, las ferrerías y el comercio marítimo. Pero en el siglo XVII, con las amenazas de invasiones, el progresivo hundimiento de las ferrerías y el retroceso de las pesquerías, Ondárroa (con su puerto algo alejado del centro urbano y situado en estos siglos en el llamado barrio de “Rentería”) entrará, como Bermeo, otra villa pesquera, en un claro retroceso económico.

La situación de Ondárroa en la época barroca es bastante similar, como vemos, a la de otras villas vizcaínas, agravada por una situación geográfica peculiar que le impide un crecimiento poblacional tanto humano como urbano [fig. 106]. El Artibai es el principal río que cruza y conforma la localidad. Procede del monte Oiz y en la desembocadura crea una pequeña ría rodeada de arenales que hoy día están ocupados por la estructura urbana. Sin embargo, hasta finales del siglo XVIII, el casco antiguo de la villa se asentaba en las laderas del monte Koskabil, en la margen izquierda del Artibai. La zona de la costa, siguiendo la desembocadura de la ría, está formada por fuertes acantilados, como el de Peña Fraile camino de Lequeitio, que impiden la extensión del casco hacia el horizonte costero con lo cual tenemos que, hasta hace un par de siglos, el espacio habitacional de Ondárroa era muy angosto, estrecho, delimitado por la ría y el monte, y apenas permitía la existencia de un par de calles contiguas, largas y de muy breve amplitud¹⁸⁰⁵.

Ondárroa, agazapada en las laderas del monte Koskabil, organizó sus calles sobre las laderas del monte para aprovechar la desembocadura de la ría, calles de pescadores, mientras que los linajes locales se agrupaban en torno a Kaleandi, la calle principal que daba al puente viejo, medio por el cual la villa se comunicaba con el camino real: el rey Alfonso XI concedió a Ondárroa la explotación del tráfico realizada por el puente de madera que cruzaba el Artibai, justo en el lugar donde hoy se levanta el

¹⁸⁰⁵ PÉREZ PÉREZ, J. A, *Ondárroa: estudio histórico-artístico*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 2003, pp. 16-17.

que se conoce como Puente Viejo, construcción de piedra que a fines del siglo XVIII sustituyó al antiguo de madera.

Para poder aprovechar los recursos que les proporcionaba tanto el comercio del puente como la navegación y las pesquerías del puerto, se creó una disposición urbana en forma de ángulo, siendo la parte más protegida de éste ángulo el costado que cae en la parte interna del Koskabil, frente al Artibai, la zona que corresponde a la noble Kaleandi. Sin apenas espacio para levantar las casas y con una calle principal que no llega a los cuatro metros y medio¹⁸⁰⁶ de anchura, los ondarreses se vieron obligados a “colgar” su iglesia sobre la ría gracias a unos enormes y gruesos cimientos que la levantaban sobre el nivel de las aguas, a la misma altura que las calles. Y todo ello para no desaprovechar la capacidad del puerto natural creado por la ría del Artibai.

Gracias al censo de 1514 sabemos que la trama original, de forma triangular, disponía de cuatro calles, las tres que conformaban el ángulo principal sobre el Artibai (Kaleandi, Goikokale o Calle de Arriba e Iparkale o Calle de Abajo) y la calle Ribera que bajaba hacia el puerto¹⁸⁰⁷. La confluencia de las tres calles principales dio lugar a un pequeño espacio despejado sobre la ría que, con el tiempo, se aprovechó tanto para levantar la iglesia como para crear la pequeña plaza que durante siglos fue el punto de reunión y diversión de todos los ondarreses.

Respecto a la iglesia [fig. 107], los diversos estudios no se ponen de acuerdo en si fue levantada justo antes del incendio de 1462 o después de él, hacia 1480¹⁸⁰⁸, aunque todos coinciden en que fue saqueada por los franceses tras el asalto e incendio de la villa en 1794, durante la Guerra de la Convención, incendio que destruyó también una gran parte del caserío. Así pues tenemos que contar con que los efectos muebles de la iglesia creados durante el periodo barroco se han perdido en buena parte. La iglesia de Santa María es uno de los mejores exponentes vizcaínos, junto a la Asunción de Lequeitio, del Gótico tardío, del último tercio del siglo XV, con fábrica algo posterior a la obra lequeitiarra¹⁸⁰⁹. Ya comentamos que se considera a este edificio como uno de los recintos religiosos vizcaínos que más cercano estaría al concepto de desvanecimiento de la masa del muro pese a que tiene una sólida base de argamasa y sillar, con unos

¹⁸⁰⁶ Ese es el término medio de anchura de las calles que establece para las villas de Vizcaya ZABALA ALTUBE, M^a J., op. cit., p. 71.

¹⁸⁰⁷ PÉREZ PÉREZ, J. A, *Ondárroa...*, op. cit., pp. 28-29.

¹⁸⁰⁸ BAILARAK, *guía de ríos, valles y comarcas de Euskal Herria*, Vitoria-Gasteiz, Linorsa, T. V., p. 17-18.

¹⁸⁰⁹ PÉREZ PÉREZ, J. A, *Ondárroa...*, op. cit., pp. 243-247.

cimientos tan grandes y elevados que, en principio, nadie podría adivinar que sostienen una filigrana de piedra sobre sí [fig. 11]. La iglesia se asienta sobre una terraza artificial formada por arcos escarzanos, espacios utilizados por los marineros primero de amarre para sus barcos y, más tarde, al bajar el nivel del agua, como albergue de pertrechos. La nave central, de las tres de cabecera recta de que consta, se cubre con bóvedas de crucería, octopartitas, y las laterales con aristas.

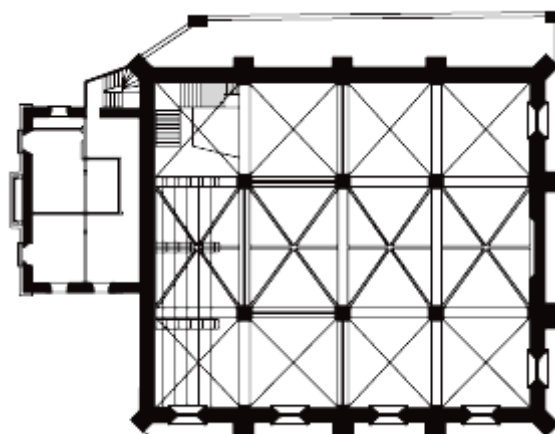


Fig. 107. Planta de la iglesia de Santa María (siglos XV-XVIII), Ondárroa.

En Ondárroa prevalece el muro sobre el mar: gracias a la cantería se defiende el espacio arrebatado al agua con unos muros que en la parte de las influencias marinas aparecen casi sin vanos y que detienen la corrosiva agua salada como sucede con los inmensos pilares que hasta hace bien poco la asentaban sobre las aguas y alejaban las mareas. Sin embargo, el resto de los ventanales son bastante proporcionados respecto a la altura total del muro, dejando aparte la esbelta tracería con que están decorados y que realza su luminosidad interior. Este hecho, junto a la disposición de una planta casi cuadrangular y un espacio bastante unificado, dotan a la iglesia costera de una gran luminosidad respecto a otras parroquias estudiadas al punto de que Barrio Loza afirma que el cuerpo de luces, espectacular, es el más destacado de la arquitectura medieval en Vizcaya¹⁸¹⁰.

La iglesia muestra un exorno barroco destacando el retablo mayor de estilo rococó, con una compleja traza cóncava-convexa¹⁸¹¹, que se asienta sobre otro anterior gótico y de piedra, y que hace juego con los colaterales del mismo estilo: el retablo de las ánimas, de 1750, realizado en Lequeitio por Ignacio Ibarreche, y el de San Pedro,

¹⁸¹⁰ BARRIO LOZA, J. A., *Iglesia de Santa María (Ondárroa)*, (en línea). Diputación Foral de Bizkaia=Bizkaiko Foru Aldundia, (Patrimonio histórico de Bizkaia). [Citado el 23-III-2011]. Disponible en http://www.bizkaia.net/kultura/ondarea_bizkaia/pdf/ondare/165%20e.pdf.

¹⁸¹¹ *Ibíd.*

también de 1750, ya que el del Santo Cristo es de fines del siglo XVIII, ya en estilo neoclásico. A estos muebles dieciochescos hay que sumar el pequeño retablo clasicista de San Andrés, de hacia 1625.

En el exterior no hallaremos huellas barrocas aunque sobresale, entre una decoración variada con motivos florales, animales, geométricos, con pináculos, cenefas o gárgolas, una galería de personajes de carácter cortés, musical e incluso festivo, que coronan los muros. Es un grupo de doce figuras que generalmente se adscriben al estilo gótico de influencia flamenco-borgoñona. Situadas de izquierda a derecha, representan a un rey, un pífano, un músico con rabel, un peregrino y una peregrina, dos ballesteros, una nodriza, la reina, un monje, un doncel y un caballero. Son los conocidos popularmente como “kortxeleku mamauak” Sobre los pináculos se asientan una serie de figuras que con anterioridad pudieron haber formado parte de otro cortejo.

El otro gran edificio religioso de la villa, la ermita de La Antigua, es otro edificio que, debido a la precariedad de espacio disponible en la villa, fue levantado en la cúspide del Koskabil sirviendo en sus tiempos de faro. Dado que fue levantada en el siglo XV (sin duda uno de los mejores momentos económicos de la villa, tanto antes como después del incendio debido a las prebendas reales que recibió para su reconstrucción), aún conserva algunas partes de este estilo que se confunden con la reforma barroco clasicista realizada por el maestro cantero Martín de Zabala en 1759 e ideada por Francisco de Ibero¹⁸¹² y el neoclasicismo de las últimas aportaciones arquitectónicas.

Si las construcciones religiosas se sitúan en lugares difíciles y arriesgados, huyendo del ahogamiento de las calles (recordemos que Ondárroa es una de las escasas villas en las que nos consta que hubo un lugar con el nombre de El Calvario)¹⁸¹³, podemos imaginarnos como sería la cotidianidad dentro del entramado urbano ondarrés donde solo Kaleandi ofrecía, si no gran amplitud, al menos la suficiente longitud como para que en ella se asentasen todos los nobles de la villa. En este sentido destaca la única torre de los linajes ondarrés que ha perdurado hasta nuestros días, tanto por ser una de las pocas que sobrevivió al incendio de 1794 como porque perteneció a la familia de la madre del santo Ignacio de Loyola y eso aseguró su supervivencia con el paso de los siglos: la torre de los Likona, de época bajo medieval, siglo XV, con muros

¹⁸¹² A.F.B. Ondárroa, 4.C C/5 D.11, 25-IX-1759.

¹⁸¹³ “Yten que ocupó en quitar las çarças y limpiar los caminos del monte calvario”. A.F.B. Ondárroa, libros de cuentas, 4.A L.002, 1622, p. 69v.

fuertes, vanos escasos y grandes piezas de sillería, es decir, con un aspecto militar como corresponde a una época que aún contemplaba las guerras entre linajes banderizos.

El único espacio abierto dentro del entramado urbano fue la pequeña plaza que se abría frente a la iglesia de Santa María, a la cual se adosó durante siglos el ayuntamiento como demuestra aún la fachada clasicista del edificio decimonónico que ha llegado hasta nosotros [fig. 108]. Era ese el único lugar de esparcimiento y donde se podían reunir tanto los vecinos como los foráneos que llegaban a través del puente viejo, el puente de madera (donde se cobraba la entrada de productos a la villa) a través del cual llegaba el flujo de mercancías y Viajeros procedentes de todas partes del reino. No es de extrañar que en un lugar tan exiguo, difícil y apartado de los centros administrativos del Señorío (Bilbao, Guernica...) las autoridades tuviesen que tener buen cuidado de cómo hacían patente su poder, sobre todo en una época tan crítica como la barroca.

Si bien no disponemos de ningún decreto del ayuntamiento ondarrés que nos demuestre el control sobre sus convecinos a través de la fiesta en el XVII si que tenemos uno algo tardío, de la segunda mitad del siglo XVIII, en el que se estipula con rigurosidad quien recibe velas en las procesiones, decreto que parece remitir directamente a los emitidos en otras villas, de similar contenido, en el siglo anterior:

“E igualmente porque en el modo de repartir belas para las procesiones de Minerba y octaba del Corpus a muchachos y ombres, confusamente, se experimentta poca dezencia y mucha bulla, y aun hurtto de cavos de belas; en adelante el maiordomo de la Cofradía del Santísimo haga seis hachas blancas y algunas belas de lo mismo, estas para los sacerdotes y sres. justicia y reximiento, y las achas para hombres que quieren asistir a la prosesion”¹⁸¹⁴.

Este auto municipal, que podríamos calificar de “arcaico” debido a que se emite en una fecha tan tardía como 1761, nos muestra como en la villa pervivieron rasgos festivos y sociales del siglo anterior hasta casi los umbrales del siglo XIX. Semejante hecho nos habla de un siglo XVII en Ondárroa bastante difícil en lo económico y poco importante en lo artístico, ya sea dentro o fuera del ámbito festivo, que, al detener casi por completo las creaciones artísticas en la villa, hizo que se reincorporase a los gustos del Señorío con retraso, encontrándonos con características barrocas hasta finales del XVIII.

¹⁸¹⁴ A.F.B. Ondárroa, libros de decretos, 4.B L.002, 22-II-1761, p. 291v.



Fig. 108. Ayuntamiento (1850), Ondárroa. Apréciase la angostura de la plaza que se halla frente al edificio.

En lo que a la fiesta se refiere, sin embargo, el siglo XVII no fue una época totalmente estéril ya que Ondárroa, aunque de forma modesta, procuró participar de los grandes eventos festivos que dictaba, sobre todo, la corona y así lo demuestra el juramento que el regimiento de la villa realizó sobre “la limpia concepción de la madre de Dios” que llevó a cabo el 8 de septiembre de 1658 (entonces día de la citada festividad) en respuesta a la devoción general de las tierras de la corona española, estimulada desde el siglo XVI por los diversos reyes de la dinastía de los Austria que llegaron a crear una junta para la defensa del dogma ante El Vaticano:

“Acordamos que los alcaldes y oficiales del regimiento de la dicha villa que se elijen en cada un año [...] juren tambien la defenssa de la limpia concepción de la virgen santísima [...] y se encargue a los sres. Curas [...] dispongan que en todos los sermones que se predicaren en las dichas yglesias y sus anejas digan al principio los predicadores las palabras=Álavado sea el Santísimo Sacramento y la limpia concepción de la Virgen Santísima Nra. Sra. Concebida sin mancha de pecado original y sujetamos ese juramento y boto a la Sta. Iglesia Católica Romana como esta dicho y a nro. Muy Santo Padre Alexandro Septimo...”¹⁸¹⁵.

Este tipo de proclamaciones por parte de los ayuntamientos de las diferentes villas repartidas por la Península fue muy común y reiterativo durante el reinado de Felipe IV de quien es bien conocida su defensa del dogma inmaculista¹⁸¹⁶ que le condujo a enviar un buen número de obispos y dignidades eclesiásticas varias a

¹⁸¹⁵ A.F.B. Ondárroa, libros de decretos, 4.B L.001, 8-IX-1658, p. 108v.

¹⁸¹⁶ Hay bastante bibliografía sobre el culto inmaculista, sobre todo alrededor del año 2004, segundo centenario de la aprobación papal del dogma. Para no repetir lo dicho en capítulos anteriores destacamos, a nivel internacional, los artículos contenidos en MORELLO, G.; FRANCIA, V.; FUSCO, R., *Una donna vestita di Sole. L'Immacolata Conzezione nelle opere dei grandi maestri*, Milano, Federico Motta editore, 2005, y, sobre todo, MORETTI, M., “La Concezione di María in Spagna: profilistorici e iconografici”, pp. 78-89. A nivel nacional destacamos también: ROMERO MENSAQUE, C. J.: “La devoción popular a la Inmaculada y los rosarios públicos en la Sevilla del Barroco”, en *La INMACULADA y Sevilla: XV Simposio de Historia de la Iglesia en España y América: Sevilla, 17 de mayo de 2004*, Sevilla, Obra Social y Cultural cajasur, 2007, pp. 73-96; GARCÍA-SAUCO BELÉNDEZ, L. G., “Un aspecto de la sociedad del Barroco del siglo XVII: la devoción a la Inmaculada Concepción en Albacete”, *Al-Basit: revista de estudios albacetenses*, n.º. 18, 1986, pp. 33-45, etc.

interceder por el mismo ante el papa Alejandro VII. Ante semejantes demostraciones de fe y apoyo, tanto real como popular, el papa Alejandro publicó en 1661 una bula en la que declaraba que María fue preservada del pecado original y obsequiada con la gracia del Espíritu Santo por lo cual se dictaminaba que se estimulase la fiesta dedicada a este culto de la Virgen.

Este hecho era fundamental para la extensión y devoción del culto tal y como se recoge también en el texto ondarrés donde se estipula que

“para questa demostración y debocion sea mas publica y solemne y regocije señalamos el mismo dia de la concepción que sera a ocho dias del mes de diciembre y se han de celebrar los dibinos officios en la yglesia parroquial de Nra. Sra. Sta. Maria desta villa con sermón prossecion por todas las calles con el Stissimo. descubierto con toda fiesta y regocijo para cuya composición y disposición y cobranza de la limosna que algunas personas debotas dessean hacer para el adorno del altar...”¹⁸¹⁷.

Es por ello que no nos debe extrañar que, pese a sus limitaciones, sea en Ondárroa donde encontramos el mejor exponente en todo el Señorío de un *castrum doloris*¹⁸¹⁸, en un sencillo túmulo erigido con motivo de las honras de Felipe III en 1621:

“En la villa de Hondarroa [...] celebraron la honrra y cumplimiento del anima del rey Don Felipe nro. Sr. tercero deste nombre de gloriossa memoria de la fforma y manera siguiente= hizieron poner un tumbulo alto cubierto de bayeta negra en la grada de la yglesia parroquial Santa Maria de la dicha villa delante del Santissimo Sacramento y en los pies del dicho tumbulo una corona de plata cubierta la mayor parte de ella con el mismo paño de bayeta y en la cabeçera la cruz mayor de la dicha yglesia y sobre el dicho tumbulo o tumba unos candeleros con candelas de çera blanca y a los lados derecha e siniestra con cada seis achas de cera crecidas y en los cuernos del altar mayor sendas achas grandes de çera con dichos candeleros con candelas de cera blanca y a los lados derecha e sinistra con cada seis achas de cera crecidas y en los cuernos del altar mayor sendas achas grandes de cera con dichoa candeleros con candelas de cera blanca...”¹⁸¹⁹

Pero, si bien el túmulo era muy simple, y la decoración de velas no parece la más adecuada para unas honras reales, el sentido del lugar y el respeto dado al mismo lo elevaban por encima de su pobreza y lo convertían en algo único, en un lugar de tránsito entre la muerte y el paraíso donde se esperaba que entrase el alma del fallecido rey.

“...donde se celebros la misa de la honrra por el cavildo eclesiastico de la dicha yglesia con la solenidad ponpa e veneracion que se devia cantando como se canto a visperas del dia antes el noturno con la misma solenidad y taniendo

¹⁸¹⁷ A.F.B. Ondárroa, libros de decretos, 4.B L.001, 8-IX-1658, p. 108v.

¹⁸¹⁸ Este es el lugar erigido para la escenificación del dolor fúnebre: RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Atenas castellana...*, op. cit., pp. 53-54.

¹⁸¹⁹ A.F.B. Ondárroa, libros de cuentas, 4.A L.002, 1621, p. 57.

canpanas a muertos con mucho cuidado y consideración y aziendo el sentimiento que hera razon y poniendo luto de bayeta el dicho Regimiento”.

Es decir, aquello que no se podía (e, incluso posiblemente, no se quería) aportar en el terreno artístico se lograba gracias a otros medios relacionados con los sentidos pero no con la arquitectura, pintura o escultura: nos referimos al canto de los curas (música religiosa que honra al muerto), las campanas que tañen por el difunto o la bayeta negra del regimiento que patentiza tanto el respeto del ayuntamiento por el finado, y la monarquía que representaba, como la manifiesta calidad y poder de aquellos que exhibía tales vestiduras. Parece bastante notable que se cargase sobre los efectos sonoros (voces en la misa, canto de los religiosos, campanas tocando a muerto) gran parte del peso de la ambientación necesaria para transmutar el espacio religioso cotidiano en el “recinto del dolor” adecuado para semejante celebración aunque, como veremos, la música, tanto religiosa como civil, siempre tuvo un gran peso en las festividades ondarresas de este periodo.

Añadir que, pese a la modestia de la celebración, el municipio gastó, tan solo en los trajes de los regidores, más de 9.500 maravedíes lo cual se tradujo en una deuda superior a los 6.000 maravedíes para el año 1622¹⁸²⁰.

Si bien el siglo XVII es casi un páramo en cuanto a cuestiones festivas se refiere, el XVIII, desde la década de 1740, empieza a mostrar signos de clara recuperación en este tema. En realidad, a partir de 1744, la documentación del municipio empieza a mostrar signos de mejora económica que se traducen en nuevas obras artísticas en la villa como pueden ser el nuevo abovedamiento de Santa María, que contaría también con un nuevo presbiterio y sacristía todo según traza de Ignacio de Ibero, autor de la Basílica de San Ignacio de Loyola y tracista de San Nicolás de Bilbao¹⁸²¹; también se encargó en 1750 un retablo de las Benditas Ánimas al maestro arquitecto vecino de Lequeitio Ignacio de Ibarreche¹⁸²². De cualquier forma, parece que Loyola fue el gran referente artístico hacia el que se volvieron los ojos del regimiento ondarrés en el siglo XVIII puesto que, al realizarse el antepecho del coro de Santa María se especificó que se hiciese

¹⁸²⁰ A.F.B. Ondárroa, libros de cuentas, 4.A L.002, 1622, p. 62v.

¹⁸²¹ A.F.B. Ondárroa, libros de decretos, 4.B L.002, 12-VII-1744; 21-IX-1750

¹⁸²² Natural y vecino de Lequeitio, desarrolló su trabajo en el segundo tercio del siglo XVIII como autor de obras arquitectónicas (retablos sobre todo en estilo churrigueresco y rococó) y como perito agrimensor. ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit., pp. 320-330.

“con balastrado de madera y asemeje al de piedra según la escalera de Loyola dándole color aplomado que ymite la piedra caliza por no haber fondos suficientes para hazerlo de fiero”¹⁸²³.

Semejante declaración nos revela muchas cosas: en primer lugar nos informa sobre cual era el ideal artístico de los municipales ondarreses, el clasicismo barroco romano de Loyola; también nos muestra que, pese a la evidente recuperación de la villa, la economía aún no era tan boyante como para prescindir de las pinturas que imitaban otros materiales, elemento característico del Barroco (festivo o no), como los jaspes, mármoles o, en este caso, la piedra caliza azulada de Loyola. Más revelador a este respecto es que en 1754 aún no se hubiese terminado el retablo de las Ánimas, encargado a Ibarreche, por falta de fondos (al parecer se le pagó en 1757)¹⁸²⁴.

En 1759 nos encontramos con la indicación de que las obras de la ermita o santuario de La Antigua estaban a punto de terminar¹⁸²⁵: el pórtico clasicista que ahora remata la fachada de la iglesia hace que esta reforma se asocie, o al menos su traza, con Francisco de Ibero, otro de los arquitectos de la familia.

El siglo XVIII también será origen de otros proyectos arquitectónicos que no se llevarían a cabo como el nuevo ayuntamiento, que generó varias quejas del cura de Santa María debido a que se el regimiento le quería adosado a la misma entrada de la iglesia, lugar donde hasta entonces se había levantado¹⁸²⁶: porque el edificio, con sus nuevas dimensiones, cegaría el único hueco que daba luz al coro...y porque daría pie a que se siguiese bailando junto a la parroquia.

Si bien baile y música en general parecen seguir predominando como expresiones artísticas propias de los ondarreses del siglo ilustrado, también la escultura va a encontrar su hueco como manifestación artística a través del ámbito religioso: tenemos una Virgen de la Soledad, un Cristo Crucificado¹⁸²⁷... Estas obras revelan una vida procesional en Ondárroa que no habíamos visto hasta el momento lo cual se justificaría y mucho por el hecho de que Ondárroa careció de una cofradía de la Vera Cruz por lo menos hasta 1789. Ese hecho hacía que las festividades de Semana Santa

¹⁸²³ A.F.B. Ondárroa, libros de decretos, 4.B L.002, 1753, p. 219v.-220.

¹⁸²⁴ *Ibíd.*, 1757, p. 258.

¹⁸²⁵ *Ibíd.*, 4-II-1759.

¹⁸²⁶ En los bajos del ayuntamiento se reunían ondarreses y foráneos, mareantes y agricultores, durante las ferias, en un número tal que el mal estado del edificio hacía temer a los regidores que un día se derrumbase sobre los que entraban a las misas. A.F.B. Ondárroa, libros de cuentas, 4.B L.004, 9-X-1785, p. 822. Sin embargo el cura ya se había opuesto a la obra porque el edificio, con sus nuevas dimensiones, cegaría el único hueco que daba luz al coro...y porque daría pie a que se siguiese bailando junto a la parroquia. A.F.B. Ondárroa, 4.A L.009, 7-VII-1776, p. 40.

¹⁸²⁷ ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *Aste santuko pauso...*, op. cit., pp. 108 y ss.

quedasen extremadamente deslucidas con lo cual el cura párroco de Santa María dirigió un escrito al ayuntamiento en el cual exponía esta realidad y para “ebitar que a día de Viernes Santo vaian muchas personas de esta villa, como hasta ahora han hecho, a los pueblos circunvecinos a ver las funciones que en ellas se hacen” el clérigo pide que tal día se realice en la iglesia ondarresa sermón y procesión. Teniendo en cuenta que tal petición no solo redundaba a favor de la religiosidad del lugar sino que permitía al ayuntamiento aparecer como patrono generoso, promotor de un espectáculo edificante para el pueblo, el consistorio accedió

“... como accede esta villa a una propuesta tan piadosa que desearía la villa fuese la funcion que se insinua con descendimiento: acordó el concejo se establezca y haga dicha funcion dando a entender al señor cura el deseo que la villa tiene de que se haga con descendimiento [...] y que en atención a no haver en la parroquial de esta villa hermandad de la Vera Cruz, ni otro ramo por donde se costee lo necesario para la citada funcion se haga de efectos de esta villa, con calidad de reintegro, despues que se erija dicha hermandad y llegue a tener medios...”¹⁸²⁸.

Estas frases del regimiento demuestran un evidente atraso ideológico, en ciertos aspectos, de las autoridades ondarresas ya que se recurre a la piedad para justificar la función del Descendimiento que el cura desea realizar y lograr que la congregación no se escape a otros lugares a ver las procesiones que en Ondárroa no había. Es decir, la Iglesia busca tanto la ejemplarización como la espectacularidad en las procesiones de Semana Santa y el regimiento, con un fundamento inequívocamente barroco, la apoya: no olvidemos que el Descendimiento es un tema profundamente emotivo y teatral que requería de figuras articuladas (fundamentalmente la pieza de Cristo) y que reflejaba de forma perfecta la teatralidad que el Barroco había insuflado al tema pasional. Así, mientras el mundo se preparaba para entrar en una nueva edad histórica de mano de la ideología surgida de la Ilustración y la Revolución Francesa, las autoridades ondarresas aún miraban en los ejemplos religiosos del Barroco como un espejo en el cual reflejarse.

Sin embargo, aunque las tradiciones religiosas pesasen mucho en el ánimo del regimiento de Ondárroa, no parece que pasase lo mismo con otros aspectos, sobre todo los relacionados con la música y el baile que, como hemos visto, parecían ser los ámbitos artísticos que más importaban tanto a los vecinos como a las autoridades municipales.

¹⁸²⁸ A.F.B. Ondárroa, libros de decretos, 4.B L.004, 17-III-1789.

Es de señalar que en el XVII, al igual que sucedió en otros ámbitos, la música quedó reducida a la mínima expresión y, por ejemplo, los primeros tambores que encontramos en Ondárroa no son los tamborileros o txistularis de los bailes sino los tambores contratados para las muestras de armas que se hacían en la villa como la de 1619, en que se contrató un tambor francés¹⁸²⁹, o como la de 1626, cuando se contrató a un tambor gallego¹⁸³⁰. Muy distinto será en el siglo XVIII donde a la figura casi militar, oficial y procesional del tambor se unirá el tamborilero (“tambilitero”, “tambolitero” o “tamboritero” en la documentación) en referencia a las danzas y bailes: la primera alusión que tenemos a su figura es indirecta y proviene de un decreto del visitador obispal que en el año 1746 mandó

“que el Alcalde de esta dicha villa no permitiese funcion ni danzas de onbres y mugeres en su termino y jurisdiccion despues del toque de las oraciones”¹⁸³¹.

Las autoridades municipales no podían estar en mayor desacuerdo con las autoridades eclesiásticas ya que mandaron a un representante de la villa ante el obispo para que revocase semejante orden. Debemos concluir por tanto que, aunque no tengamos noticia de ello en las fuentes municipales, en el tránsito de tiempo que iba del siglo XVII a la mitad del siglo XVIII se afianzó entre los vecinos y autoridades un gusto por las danzas al son del tamboril, gusto al cual no pensaban renunciar en las horas tardías por más que lo mandase la Iglesia ya que a los vecinos les distraía y a los poderosos les complacía pues gracias al tamboril tenían contentos a sus convecinos, estos alababan sus actos y, además, controlaban un hecho tan peligroso como las danzas entre sexos. En resumen unos manipulaban y los otros se dejaban manipular. Ya vimos algo similar en Valmaseda.

En este sentido debemos entender que la villa estuviese interesada en contratar a músicos de forma fija, a hacerlos funcionarios del ayuntamiento, ya que, además, eran pocos los que llegaban hasta la apartada población costera como demuestra la contratación en 1761 de un tamborilero innominado que quería quedarse a servir en la villa por lo cual

“de comun acuerdo dixeron que por esta villa se le señalen 20 ducados de renta anual los que tendra de cargo el rematante que fuere de la provision del clarete. Y otros 10 ducados que la cofradia de mareantes â de dar asi vien en cada un año con los cuales compondra 30 ducados de renta y a quenta de ella a de tener la pension de asistir y servir de balde a esta noble villa en la funcion de Nra. Sra.

¹⁸²⁹ A.F.B. Ondárroa, libros de cuentas, 4.A L.002, 1619, p. 38v.

¹⁸³⁰ *Ibíd.*, 1626, p. 99.

¹⁸³¹ A.F.B. Ondárroa, libros de decretos, 4.B L.002, 22-III-1746, p. 153v.

de Septiembre desde su vispera y a dicha cofrade desde su vispera el dia de Sta. Clara= y[...] el dicho tamborilero a de tener la pension de no ausentarse de esta villa”¹⁸³².

Sin embargo parece que tan solo con la expulsión del tamborilero que tuvieron contratado hasta 1783, Juan Bautista Iramategui (en otra cita, Irairategui), y la contratación en 1785 de José Andrés de Abaunza, cuyo servicio se extiende hasta 1789, el puesto de tamborilero empieza a tener una cierta estabilidad¹⁸³³, estabilidad necesaria, por otra parte, si el ayuntamiento quería garantizar

“que la gente moza se recoja a la plaza publica los dias festivos, y no ande por escondrijos”.

Porque, ante todo, era fundamental fomentar una moralidad pública sana lo cual, dado que nos encontramos ya en el año 1783, nos revela una mentalidad ilustrada que, esta vez si, hizo caso al visitador cuando les ordenó ese mismo año que no se permitiesen los bailes en las calles y plazas después del toque de las oraciones¹⁸³⁴.

Una mentalidad ilustrada que en ese momento se manifestará, sorprendentemente, sobre todo, en el ámbito de la música sacra.

El regimiento ondarrés en 1782 establecía de este modo los deberes del organista:

“Ha de asistir todos los dias calendas o de fiestas a misa mayor, y visperas, y tocar el organo, y regir el coro [...] Ha de tambien asistir tocar el organo y cantar la misa de nra. sra. [...] y los dias de la Concepcion, de la Natividad, de la Purificacion, de la Ascension,, el de la Anunciacion, el Rosario y el patrocinio de Nra. Sra. [...]. Que asi bien de vera asistir a toda funcion que ordenase esta villa en las dos, o quealquiera de las parroquias, vien sea de roгатiba, misa baxo de cualquiera causa [...] Asi vien ha de ser obligado a asistir a las funciones del Previstero con sotana y pellis o vien vestido de abade a uso de musicos: Ademas ha de ser de la obligación del organista el industriar en canto llano a cualquiera persona de esta villa que lo desee y quiera instruirse...”¹⁸³⁵.

A todas estas instrucciones debían sumarse el cuidado del órgano y la búsqueda de un sustituto cuando el titular fallase. Aparte, se exigía al organista destreza en el instrumento “y aun en la voz”. Como vemos, en ese año 1782, las autoridades ondarresas tenían ya muy claro el tipo de músico que deseaban para sus iglesias y lo que podían y debían exigir del mismo. Pensamos que este era un interés sobre todo práctico

¹⁸³² A.F.B. Ondárroa, libros de decretos, 4.B L.002, 27-IX-1761, p. 295.

¹⁸³³ A.F.B. Ondárroa, 4.C C/005 D.6, 27-VII-1783, p. 43v.; 4.A L.011, 1785, 1786, 1788, 1789.

¹⁸³⁴ A.F.B. Ondárroa, libros de decretos, 4.B L.002, 27-IX-1761, p. 295.

¹⁸³⁵ A.F.B. Ondárroa, libros de actas, 4.B L.004, 18-VIII-1782, p. 19v-20.

ya que apenas veinte años antes se había realizado la obra del órgano que fue ejecutado con el dinero donado a la villa por el Comendador Garro en el siglo XVII y que, sin embargo, no pudo tocar el ayuntamiento (debido a que en principio iba a servir para fundar un convento agustino en la villa) hasta la segunda mitad del siglo XVIII¹⁸³⁶.

Ese mismo año de 1782 abandonó su plaza el organista titular, Pedro Isidro de Urquiaga¹⁸³⁷, y el ayuntamiento, con interés y reflexión, sacó primero las condiciones que debía cumplir el nuevo contratado y luego se dedicó a buscar a alguien que cumpliera dichos requisitos.

En toda esta búsqueda y determinación de intereses se vislumbra sin lugar a dudas un nuevo espíritu ilustrado que se demuestra también en la insistencia de los próceres locales para que el organista proceda a la enseñanza de todos los vecinos que lo deseen, y en la insistencia en la “destreza en el organo y aun en la voz”, primando la habilidad del músico ante cualquier otra consideración. Con estos precedentes no debe extrañarnos que Ondárroa organizase unas oposiciones que fueron juzgadas por el maestro de capilla y organista mayor del santuario guipuzcoano de Aranzazu, sin duda el de mayor prestigio en esa provincia y, como se ve, también tenido en gran consideración musical dentro del Señorío¹⁸³⁸.

Es de resaltar el elevado número de opositores que se presentaron para la plaza, siete, de lugares tan dispares (aunque relativamente cercanos) como “Ciburu” (Ciboure, Labort, Francia), Guetaria, Logroño (de allí eran dos de los opositores), Salinas de Añana, Zumaia y Bermeo. Entre los opositores destaca un apellido relacionado directamente con la música de tecla en la Península y que también pasará por la villa de Bilbao: nos referimos al organista Mateo de Albeniz, residente en Logroño... aunque no fue él el elegido sino Manuel de Erresalde, residente en Guetaria y natural de Marquina, que obtuvo el segundo puesto en tañer y el primero en fundamentos musicales de órgano y canto llano mientras que en acompañar coro estuvo “como todos los demas”¹⁸³⁹.

Aunque en las consideraciones previas se hubiese insistido mucho en la “habilidad” del instrumentista al final fue elegido un músico que destacaba más por sus conocimientos teóricos que por su, por otra parte reconocida, destreza para tocar. Esta primacía de conocimiento sobre la práctica manual es también muy ilustrada y nos

¹⁸³⁶ A.F.B. Ondárroa, libros de actas, 4.B L.002, 3-V-1758, p. 267; 15-XI-1761, p. 298.

¹⁸³⁷ *Ibíd.*, 4.B L.004, 22-II-1782.

¹⁸³⁸ *Ibíd.*, 10-XI-1782, pp. 24-26.

¹⁸³⁹ *Ibíd.*

demuestra como la mentalidad del poder ondarrés era ya en esas décadas finales del siglo XVIII claramente ilustrada en cuanto a lo que música a se refiere. Y lo que encontramos en música se desprende también del último gran proyecto urbanístico de la Ondárroa anterior al año 1789: la plaza nueva.

Ya hemos visto como el tamaño de la plaza pública de Ondárroa a lo largo de los siglos estudiados fue mínimo e invadió en multitud de ocasiones los espacios reservados para la iglesia de Santa María. Esta nueva obra se levantará sobre los arenales que se encontraban al pie de la villa por lo cual se tuvo que proceder primero a la extracción, acarreo y colocación de piedra sobre la cual asentar dicha plaza¹⁸⁴⁰.

El que fuese este un proyecto de base ilustrada lo revela en primer lugar su coincidencia en el tiempo con la oposición a organista en la villa: el mismo día que se plantearon las condiciones para el nuevo organista se decidió levantar la plaza nueva.

“En consiguiente haviendose tratado de que era preciso y aun necesario hacer a lo menos una plaza para las diversiones publicas pues que lo contrario era una irrisión que la gente de los pueblos circunvecinos hacian burla y mofa de ello y para evitar esto, y viendo ser cosa precisa y necesaria acordaron se ejecute el paredon segun y como anteriormente se ideo para la ereccion de dicha plaza y se halla demarcado sacando por el sindico actual a publica candela...”¹⁸⁴¹.

El hecho de que se aluda a la fiesta como fin primordial para crear este nuevo espacio público no debe llevarnos a engaño: antes que el deseo de manipulación festivo que atribuimos a la fiesta barroca, es evidente que prima aquí la intención de dotar a la villa de un espacio público que pueda funcionar como tal en todas las ocasiones y que, sobre todo, evite la “burla y mofa” de los pueblos cercanos que tienen aquello de lo que Ondárroa carece, un lugar público donde el ayuntamiento pueda manifestar su poder de forma conveniente y donde los vecinos se reúnan bajo su supervisión (recordemos el deseo de que la “gente moza” se recoja en la plaza los días de fiesta).

Pese a todo, debemos reconocer el peso que tuvo la expresión festiva en la construcción de la plaza. Los mismos componentes del ayuntamiento lo acaban explicando cuando hablan del estado del antiguo espacio público

“...y que en atención al estado ya de ella, que se dio principio con el loable fin de evitar las danzas y diversiones publicas que se hacian en el portico de la iglesia parrochial delante del Santisimo Sacramento con mucha irreberencia por cuio motivo algunas personas celosas de la honra de Dios dieron quenta al Sr, provisor y este proivio por medio del sr. visitador el que se pudiesen hacer

¹⁸⁴⁰ A.F.B. Ondárroa, libros de cuentas, 4.A L.011, 1784.

¹⁸⁴¹ A.F.B. Ondárroa, libros de actas, 4.B L.004, 18-VIII-1782, p. 21v.

semejantes danzas y diversiones publicas en dicho paraxe y como no havia otra deseosa la villa de evotar por todos los medios posibles semejantes inconvenientes tomo la determinación de comprar terreno y erixir plaza para dichas fiestas y funciones publicas[...]”¹⁸⁴².

Sería fácil confundir estos motivos con los barrocos de decoro y religiosidad pero, como ya hemos visto, lo que se pretende sobre todo es controlar las expresiones festivas populares: las danzas del Corpus Christi (que estarán condenadas a desaparecer en casi toda la Península) y el resto de diversiones públicas realizadas en el pórtico de la iglesia, sobre todo los bailes populares que se pretende mantener bajo un estricto control. Esta supervisión de las expresiones populares es ya típica de los ilustrados aunque la justificación festiva nos retrotraiga a épocas anteriores.

Por tanto, podemos concluir que, mientras la mentalidad religiosa de los próceres locales ondarreses era aún barroca y reclamaba formas y expresiones artísticas propias de los siglos anteriores (figuras procesionales de El Descendimiento y creación de la cofradía de la Vera Cruz), en todo cuanto se relacionaba con la sociedad y el bienestar local (incluido el urbanismo de la villa) las ideas de los munícipes se encontraban ya claramente influenciadas por el pensamiento ilustrado que llegaba hasta Ondárroa a través de las relaciones comerciales que mantenía tanto con el resto del Señorío como con la misma Francia aunque de una forma mucho más atenuada de cómo la encontraremos en su cercana hermana costera, Lequeitio, donde también hallamos esta mezcla de expresiones religiosas barrocas y mentalidad social ilustrada.

7.4 Lequeitio: la importancia de la jerarquía

Si existe una villa en la que la fiesta barroca encuentre un recorrido urbano perfecto reflejo de la jerarquía villana esa es sin duda Lequeitio. Su división en dos zonas, una elitista, noble y antigua y otra más moderna, comercial y pesquera, permitió que las manifestaciones que se llevasen a cabo en cada zona estuviesen perfectamente delimitadas en el espacio y el tiempo, poniendo de relevancia los signos de identidad de cada zona. De cualquier manera el transcurso de la Edad Moderna supuso también la victoria de los linajes más nobles de la villa sobre los vinculados a las pesquerías y ello se verá reflejado sobre todo en las expresiones artísticas de la fiesta de San Pedro, la propia de la Cofradía de los pescadores, que de tener una amplia variedad de

¹⁸⁴² A.F.B. Ondárroa, libros de actas, 4.B L.004, 12-III-1786, p. 96.

significados y recursos artísticos pasó a someterse a la disciplina de los poderosos, tanto religiosos como laicos, perdiendo una honda vistosidad artística que ofendía sus gustos más cultivados.

Lequeitio es una de las villas vizcaínas en las que más claramente se percibe como la importancia jerárquica dictaminó la evolución de su casco urbano y las relaciones entre los diferentes barrios. Así veremos como su historia constructiva y urbanística siempre estará determinada por el estancamiento del emplazamiento original, el barrio de Uriarte, dominado por los edificios de los grandes linajes de la villa, y el desarrollo del barrio de Arranegui, desarrollado de forma regular en torno a la calle Arranegi, la calle del puerto. Aquí también encontraremos torres y palacios de linajes pero, como lugar de expansión del primitivo centro fundacional, su crecimiento será condicionado por la actividad económica fundamental de la villa, el comercio y las pesquerías. De la calle Arranegui, la calle del puerto, saldrán una serie de calles transversales, de menor importancia, que servirán para salvar el desnivel entre la bahía y la zona alta de la población, separándola físicamente del núcleo original de la misma.

El plano nos revela así un núcleo primitivo más bien caótico, donde se centralizan las casas de los poderosos, y una expansión de este núcleo que suma el barrio popular de los marineros, que intenta organizarse de una forma más racional. Esta división perceptible a simple vista muestra su importancia clave en nuestro estudio al dividir también jerárquicamente los espacios de la fiesta. Cada zona tendrá asignadas unas fiestas determinadas y no otras de acuerdo al interés de las instituciones y poderosos que se involucran en las mismas. El Jueves Santo y Corpus, propias del Ayuntamiento y los linajes locales, en Uriarte y las calles de tránsito comunes; San Pedro, patrón de los pescadores y de la cofradía de su nombre en la villa, en Arranegui. Las semejanzas entre ambas, las evidentes rivalidades por hacer de las mismas las fiestas más importantes y deslumbrantes de la población, la forma de manipularlas para conseguir tales fines, nos muestran un Lequeitio en donde la rivalidad jerárquica de los participantes de la distintas fiestas alcanzó su expresión más elevada sin llegar a tener un parangón similar en el ámbito artístico.

Surgida a los pies del monte Lumentza (donde se han hallado restos prehistóricos) el núcleo altomedieval de Lequeitio adquirirá rango de villa en 1325 mediante la carta puebla otorgada por María Díaz de Haro, señora de Vizcaya. Su

creación responde a la potenciación en la zona del este del Señorío de las rutas comerciales (desde 1297, fecha de la fundación de Durango, no se había dado fuera a ninguna población en ese territorio), reactivando no solo el comercio sino también sus actividades subsidiarias, el transporte y la construcción de naves para el mismo¹⁸⁴³. Este hecho respondía a una adecuación a la realidad de las nuevas rutas comerciales: hasta finales del siglo XIII se seguía el eje Este-Oeste, ligado al Camino de Santiago, pero en el siglo XIV el eje comercial internacional pasa a ser Sur-Norte, partiendo del interior de la Corona de Castilla a Burgos y Vitoria bifurcándose desde ahí en varios ramales. Uno irá por Orduña a Bilbao, Portugalete y Bermeo; otro por el valle del Oria a los puertos guipuzcoanos y, por el camino que entonces se impulsaba, desde Ochandiano al Duranguesado y a través de la cuenca del Lea-Artibai hasta Lekeitio. Desde todos esos puertos vascos la ruta comercial continuaba hacia Bretaña, Inglaterra y Flandes.

Pero, para que la creación de la villa fuese planteada en ese lugar y no en otro, tuvieron que darse otra serie de circunstancias entre las que pesaron muy seriamente la cuestión de la “calidad” de los habitantes de lugar. En el siglo XIV tendrían allí residencia unos cuantos caballeros, parientes mayores, que, probablemente, también fundaron el monasterio de Santa María adquirido después por la Señora de Vizcaya¹⁸⁴⁴.

Lekeitio es un núcleo costero emplazado en una ensenada natural cuyo complejo trazado urbano surge como fruto de una evolución histórica igual de compleja¹⁸⁴⁵. Jaione Velilla, autora de una tesis sobre la evolución arquitectónica de la villa que hemos citado con anterioridad¹⁸⁴⁶, apunta que en esta época fundacional la villa sería un pequeño burgo en el que destacaría, como mucho, la iglesia en un trazado urbano caótico y poco definido. Pero un burgo donde el Señor de Vizcaya tendría una de sus habitaciones para cuando decidiese pasar por ella.

Ese núcleo de casas apiladas, rodeado de una cerca, donde destacan la iglesia, las torres señoriales y el palacio de María Díaz de Haro¹⁸⁴⁷, se asentaría originalmente en la zona de Uriarte (“lugar intramuros”), barrio elevado unos 30 metros

¹⁸⁴³ BAZÁN, I., “675 aniversario de la villa marinera de Lekeitio”, *Euskonews & Media* 101.zbk (2000 / 11-24 / 12-1). Disponible en <http://www.euskonews.com/0101zbk/gaia10103es.html>.

¹⁸⁴⁴ VELILLA IRIONDO, J., “Origen y evolución...”, op. cit., p. 118.

¹⁸⁴⁵ GONZÁLEZ CEMPELLÍN, J. M., “Aproximación al urbanismo...”, op. cit., p. 139.

¹⁸⁴⁶ VELILLA IRIONDO, J., *Arquitectura y urbanismo ...*, op. cit.

¹⁸⁴⁷ VELILLA IRIONDO, J., “Origen y evolución...”, op. cit., p. 118.

sobre el nivel del mar, desde el cual se domina la zona que más tarde recibiría el nombre de “El Campillo”, denominación que hallamos en época barroca¹⁸⁴⁸.

Sin embargo, la zona cercada poco después de la fundación se reveló insuficiente para contener el número de pobladores que acudían a la nueva villa por lo cual empezaron a crearse barrios más allá de ella, levantándose más tardíamente una nueva muralla para proteger a la población. De entre estos nuevos barrios destaca, sin duda, el de Arranegui, que debía existir ya en la época fundacional como el pequeño barrio de los pescadores. Su ubicación a pie de playa lo dejaría fuera de la muralla fundacional pero, debido a su importancia como principal centro económico de la villa, se incorporaría rápidamente a esta siendo englobado por los sucesivos parapetos [fig. 28].

Si, como afirma José Ignacio Linazasoro en su obra capital sobre las ciudades vascas¹⁸⁴⁹, las ciudades medievales son como un “edificio desarrollado” ceñido por la muralla, Lequeitio estaría conformado por dos edificios distintos, uno señorial y bastante angosto que identificaríamos con Uriarte y otro más amplio y más plebeyo que sería Arranegui, separados por la muralla fundacional y luego unidos por las diversas calles y plazas que se levantaron entre ambos núcleos tras el gran incendio de 1595 que arrasó la zona de Uriarte¹⁸⁵⁰.

Debido a este carácter de Lequeitio es evidente que serán los lugares de unión entre ambas zonas (calles y plazas) los que sirvan como puntos de articulación del entramado urbano, rodeando los barrios principales, sin adentrarse en ellos [fig. 109]. De esta forma la calle de Tendería y su prolongación (hoy Dendari Kalea y Gerrikabeitia Kalea) así como los cantones y calles que se dirigían a Gamarra, en uno de cuyos extremos se asentaba y aún hoy se asienta el ayuntamiento, serán los verdaderos puntos neurálgicos de la villa a lo largo de los siglos estudiados. De esta forma se entiende que la larga calle de Arranegui, que articulará hasta hoy la zona de su mismo nombre, no fuese considerada como punto focalizador festivo de las celebraciones realizadas por el ayuntamiento lequeitiano y que solo en la festividad de San Pedro, patrón de la cofradía de su nombre, la calle tenga verdadera importancia celebrativa.

¹⁸⁴⁸ De igual forma sucede, por ejemplo, en la villa de Vitoria, dónde la zona más antigua se identifica con la colina de Villa Suso que tendría una zona llamada también Campillo o El Campillo. LÓPEZ DE OCÁRIZ ALZOLA, J. J., “Un trazado regular sucesivo: oval y envolvente. La villa medieval de Vitoria”, *Brocar: cuadernos de investigación histórica*, nº. 32, 2008, pp. 18-23.

¹⁸⁴⁹ LINAZASORO, J. I., *Permanencias y arquitectura urbana: las ciudades vascas de la época romana a la Ilustración*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, pp. 34-35.

¹⁸⁵⁰ BAZÁN, I., “675 aniversario de la villa marinera de Lekeitio”, op. cit.



Fig. 109. MUNIBE, V.: Plano de Lequeitio (1857).

La gran relevancia jerárquica de la calle Arranqui en la villa queda demostrada por cuanto la mayor parte de las casas-torres de este barrio (Licon, Léniz [en la que parece que se asentó por primera vez la Cofradía de San Pedro] ¹⁸⁵¹, Arranqui, Maguregui) tienen sus entradas principales en las calles perpendiculares al puerto que suben hacia la actual avenida de Pascual Abaroa pues la calle Arranqui era, no lo olvidemos, la calle del puerto, de los pescadores y de todas las actividades comerciales relacionadas con este sector. Es decir, la calle de los trabajadores.

De igual forma, los palacios se van a concentrar, sobre todo, en las zonas de Elexatea, pegante a la Iglesia de la Asunción, y Uriarte, es decir, las zonas nobles de la villa. Y los palacios de Arranqui, ya de época barroca, siempre tendrán su entrada principal a las calles perpendiculares de Arranqui, nunca, independientemente de su emplazamiento, se situarán en la vía principal del arrabal.

Viendo estos hechos no debe extrañarnos por lo tanto que las fiestas más prestigiosas de la época barroca, la Semana Santa y el Corpus, se desarrollen en la villa lequeitiarra en los márgenes que proporcionaban Tendería, Uriarte, Elexatea, Gamarra y la zona del Ayuntamiento. Con la instalación de la Compañía de Jesús en la villa a finales del siglo XVII se incorporará su iglesia como punto focal de la procesión del

¹⁸⁵¹VELILLA IRIONDO, J., *Arquitectura y urbanismo...*, op. cit., pp. 299-300.

Corpus¹⁸⁵² (cosa por otra parte lógica debido a la relevancia de significados que los jesuitas supieron imprimir a estas festividades) y se llegará hasta la calle Apalloa. Así El Campillo, uno de los centros fundacionales de la villa, se convertía, gracias a la importancia concedida a las calles en las que se asentaban las viejas torres, en un verdadero campo penitencial urbano en el que las diversas casas señoriales eran otros tantos puntos de referencia en ese espacio de dolor¹⁸⁵³.

En 1510 había al menos 14 casas-torre en Lequeitio, con alguna ya desaparecida en años precedentes¹⁸⁵⁴, de las cuales se desmontarían otras dos en los siglos posteriores pero, aunque la mayoría han sido muy modificadas, más o menos podemos obtener una serie de características comunes a todas ellas, presentes en las del núcleo de Uriarte (Torrezar, Turpin...): en primer lugar destaca su elevación y estrechez en la fachada principal lo cual habla de su común origen medieval; la solidez de la mampostería; una primitiva falta de vanos que será solventada en siglos posteriores y la fachada principal siempre estrecha, ya que es la que daba a las calles principales, con puertas bajo arcos de medio punto que remiten ya a las épocas renacentista y barroca. Como vemos este tipo de construcciones poco tienen que ver con el sentido de la maravilla y deslumbramiento barroco pero, como también hemos podido apreciar en otras localidades vizcaínas como Portugalete, son estas construcciones las que enmarcan las procesiones barrocas y las que sostienen la decoración urbana que transforma el entorno cotidiano.

Una excepción brillante a esta regla de construcciones estrechas y altas de pocos vanos la constituye el palacio de Uriarte que se levanta hoy día en pleno centro del barrio homónimo y ha llegado a englobar la torre de Turpin que se encuentra pegante a ella [fig. 93].

El palacio se levanta en el mismo lugar donde se encontraba la antigua torre de la familia que quedó completamente rodeada por las nuevas construcciones del siglo XVII¹⁸⁵⁵. La obra del nuevo palacio será encargada al conocido maestro de cantería Lucas de Longa después de su éxito constructivo en otro palacio lequeitiarra, el de

¹⁸⁵² A.H.M.L. Registro 25, “Compulsa de autos obrados para el arreglo de la Real Yglesia Ayutriz S. Joseph que fue de los regulares expulsos de la Cia. del nombre de Jesús de esta N. Villa de Lequeitio. Año 1770”, p. 196. Sobre la iglesia de San José: BARRIO LOZA, J.A.; MADARIAGA VARELA, I.: “Jesuiten arkitektura Bizkaian...”, op. cit., p. 65-68.

¹⁸⁵³ “...limpiar la calle de Fernán Sánchez para que pasara la procesion del Jueves Santo porque estaba llena de piedra”. A.H.M.L. Libros de cuentas, nº. 57, 1620, p. 409v.

¹⁸⁵⁴ VELILLA IRIONDO, J.: *Arquitectura y urbanismo...*, op. cit., pp. 248-249.

¹⁸⁵⁵ *Ibíd.*, p. 363.

Joseph de Mendiola, hoy desaparecido ya que fue donado por sus propietarios para ser sede de los jesuitas en la villa.

La obra, trazada ya en 1678, tiene como elemento característico la fachada principal que se asoma tanto a la calle de Santo Domingo como a la de Guerricabeitia, la continuación de Tendería, las dos vías principales del barrio de Uriarte-Campillo. Desde una posición semejante queda claro que se podían contemplar tanto las procesiones que discurriesen por una calle como por otra ya que el palacio dispone de una doble arquería o logia, en el primer piso y en el superior, y una gran escalera de entrada que da una fuerte personalidad a toda la construcción. Es evidente en este tipo de fachada la exhibición de puertas afuera pese a que el frente de la misma de a un callejón bastante estrecho: los estudiosos del edificio hablan de cómo se puede admirar la armonía visual del conjunto, pese a la adaptación de medidas al lugar de ubicación, si se aprecia desde cualquiera de las calles ya señaladas.

“Consiguió sin embargo [Lucas de Longa] una apreciable armonía visual, ayudada por el hecho de que, dado que el espacio frente a la casa no es muy amplio, se contempla mejor desde una situación oblicua, bien desde el ángulo este—desde la calle que sube hacia el convento--, o bien desde el norte—calle que sube desde la Torre Turpin--.”¹⁸⁵⁶

Es del todo punto extraño que, siendo como es este un palacio barroco, con una extraordinaria influencia de los modelos italianos (como lo demuestra la logia abierta de acceso de tres arcos, sostenidos por columnas toscanas, y la logia superior cerrada con dos balcones y un escudo bajo el arco central), en ningún momento se haya previsto la importancia que suponía una fachada semejante en el momento festivo. Es bien cierto que el edificio en cuestión nunca es mencionado en los documentos municipales, pero el hecho de que la fachada principal se pusiese en la parte más estrecha de las posibles, fuera de las dos grandes vías de comunicación del barrio pero directamente comunicada con ambas y vista desde ambas, nos habla de una función visual clara que solo podía verse realizada por el hecho festivo. En las grandes celebraciones barrocas del Corpus y Semana Santa, que tenían como uno de los ejes centrales este barrio, las procesiones pasarían seguramente por las dos calles citadas (no debemos olvidar que también Santo Domingo era punto clave de las procesiones de la villa)¹⁸⁵⁷ y el palacio sería visible

¹⁸⁵⁶ VELILLA IRIONDO, J.: *Arquitectura y urbanismo...*, op. cit., p. 365.

¹⁸⁵⁷ El día de Pascua de Resurrección, en 1580, el ayuntamiento, cofradía de la Vera Cruz y cabildo eclesiástico salen en procesión desde la iglesia de La Asunción (entonces Santa María) con la cruz de la propia iglesia. Regresando de la ermita de la Magdalena el cabildo se negó a entrar en la iglesia del convento de las dominicas, costumbre que se tenía desde mediados del siglo XVI. El cabildo alegaba que

desde ambas. Además los propios habitantes del palacio podrían contemplar las procesiones lo cual se vería favorecido por el hecho de contar con una galería abierta y cubierta en la parte baja que aporta más movilidad que los balcones superiores aunque resta intimidad. Pero, recordemos que la nobleza, aunque deseaba participar en estos momentos festivos, también prefería formar parte de ellos sin ofrecerse al escrutinio de las personas aun dejando huella de su indudable calidad social.

Después de todo cuanto hemos relatado en capítulos anteriores, ¿cómo no relacionar esta fachada con los intentos de la familia de los Leguizamón para conseguir un mirador sobre la Plaza Vieja de Bilbao, o con el corredor abierto del Palacio del Duque de Lerma que también posee tres arcos (otra vez las influencias italianas) y da a la calle junto al convento, no a la gran plaza, o con la galería que en 1684 el ayuntamiento de Bilbao decide hacer desde la casa del Marqués de la Gramosa al ayuntamiento? Esta obra, además, le fue encargada a Lucas de Longa¹⁸⁵⁸ que, a esas alturas, ya tenía el palacio de Uriarte como una de sus mejores obras acabadas.

De esta manera, junto al palacio de La Bolsa bilbaíno (más tardío en su construcción pero aún con intencionalidad barroca), estas obras se nos presentan como hitos en las procesiones que discurrían en sus cercanías, ambos adaptándose a unos lugares y unos recorridos ya pre-existentes y, en el caso bilbaíno al menos, convirtiéndose en puntos focales de los mismos con el tiempo.

Recapitulando, vemos como Lequeitio posee uno de los recorridos procesionales más complejos, creado para no dejar de lado el núcleo noble de la villa en el lugar conocido como Uriarte-El Campillo: las autoridades municipales se cuidaron mucho de relegar en sus comitivas festivas las grandes casas de los linajes levantadas en esa zona en pendiente, procurando que las más importantes quedasen dentro de los recorridos de la Semana Santa y el Corpus Christi. Este hecho confirma la importancia jerárquica que poseía esta zona de empinadas calles y cantones irregulares en el ideario de la villa y como se contraponía a la que poseía la zona de Arranegui ya que, en el caso de la fiesta de San Pedro, organizada por la cofradía de mareantes, el recorrido procesional no se acercaba a ese núcleo sino que disponía de su propio trazado desde la sede de la

solo tenían obligación de acudir a las ermitas de la villa. El pueblo, viendo esto, les arrebató la cruz de Santa María y entraron con ella a la iglesia del convento. A.H.M.L. Registro nº. 35, libro 20, 1580.

¹⁸⁵⁸ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 108, 6-XI-1684.

cofradía hasta la iglesia, sin pasar por la inmediaciones de El Campillo, lugar de la antigua nobleza y de los comerciantes adinerados.

Pese a que queden claros cuales serían los hitos de estas procesiones, debemos lamentar, sin embargo, que no podamos reconstruir con claridad el trazado que seguirían pues se nos habla de casas y propietarios que dieron nombre a las edificaciones en determinados momentos perdiéndose más tarde toda referencia al edificio por ese nombre. Así tenemos datos como éste:

“11 reales y medio a dos canteros y un peon que se ocuparon en un dia en conponer la calzada que tira desde la casa de Artaza hasta el portal viexo a fin de pasar la prosezion el Juebes Santo”¹⁸⁵⁹.

No se encuentran en los documentos municipales ninguna otra referencia a esta casa y, ¿a que portal viejo se puede referir? La cita es de 1740 y en esa época ya se había trasladado el crucifijo del Portal de Atea a su emplazamiento actual desde el extremo de la calle Tendería. Con toda probabilidad entonces debe de hablar del portal de Elexatea que sigue en importancia y antigüedad al anterior...Pero, ¿y si ya a mediados del siglo XVIII alguna otra de las antiguas puertas de Lequeitio recibía ese nombre? Tan solo podemos guiarnos entonces por la lógica que nos dice que Elexatea es nuestra mejor opción.

Aún tenemos más citas:

“Yten se gastaron 12.000 maravedies en empedrar la calle del monasterio y el queba de la torre de Fernan Sánchez y al dicho monasterio y otros pedaços de calles asi el puesto del poço como otros muchos y poner el ynstrumento de cadena y poçal para sacar el agua del y quitar la escuria a la casa de domingo de Vergara por quanto no podian pasar por ella las procesiones”¹⁸⁶⁰.

Estos datos se complementarían con estos otros:

“...limpiar la calle de Fernan Sánchez para que pasara la procesión del Jueves Santo porque estaba llena de piedra”¹⁸⁶¹.

Gracias al estudio de Jaione Velilla sobre el urbanismo de Lequeitio podemos saber que el tal Domingo de Vergara fue uno de los últimos propietarios de la Torre de Idoaldeguy¹⁸⁶² que, por lo aquí visto, debía estar o bien en Elexatea o bien en la zona de Uriarte. De igual forma la torre de Fernán Sánchez, debía estar en una calle que desde Uriarte daba al monasterio de Santo Domingo. Cómo se llamaba la torre o dónde estaba

¹⁸⁵⁹ A.H.M.L. Libros de cuentas, n.º. 60, 1740, p. 127.

¹⁸⁶⁰ *Ibíd.*, n.º. 57, 1620, p. 409.

¹⁸⁶¹ *Ibíd.*, p. 409v.

¹⁸⁶² VELILLA IRIONDO, J.: *Arquitectura y urbanismo...*, op. cit., pp. 58, 249, 312.

ubicada exactamente no podemos saberlo pero era lo suficientemente importante como para que su propietario diese nombre a la calle donde estaba situada y por ella transcurría la procesión de Semana Santa que nacía y moría en la iglesia de La Asunción.

Al parecer estas procesiones debían salir por el pórtico principal junto a la torre de la iglesia y regresaban por la puerta lateral que estaba porticada y es donde se ubicaba el cementerio.

“Yten seis reales que dio al nabarro [Juanes el nabarro] por horden de los sres. del Gobierno por aber desocupado y limpiado de las piedras tierra y cal que abia allado del cimiterio de debajo de la Iglesia Matriz donde se haze la obra nueva para passar la procesión del día del Corpus”¹⁸⁶³.

Este pórtico, desaparecido en el siglo XIX tras la gran reforma neogótica que se le hizo a la iglesia, es el que hoy en día se encuentra en el convento de Santo Domingo: trazado en 1669 por Lucas de Longa y levantado por el maestro arquitecto Francisco de Elorriaga¹⁸⁶⁴, arquitecto del que ya hemos hablado en varias ocasiones y del que aún hablaremos, y consta de tres arcos de medio punto sobre pilastras (solución constructiva de gusto italiano que, como vemos era también del agrado de Longa) sobre los cuales se asienta un cuerpo de habitación con tres ventanas adinteladas¹⁸⁶⁵. La obra, de piedra caliza, compaginaba bien con el resto de la fábrica de la iglesia pero resultaba demasiado modesta para los cánones arquitectónicos de fines del XIX por lo cual fue desmontada y trasladada a su actual emplazamiento.

El cementerio de la iglesia, que se albergaba bajo el pórtico al igual que sucedía, por ejemplo, en Durango, era también el punto regreso de las procesiones aunque nunca se nos habla de que fuera el de partida por lo cual creemos cierta la suposición de que salían por la puerta principal del templo junto a la torre levantada en estilo barroco durante la primera mitad del siglo XVIII.

El pórtico de la iglesia también cumplía otro importante cometido, el de albergar el mayor número de cañones de la villa que en 1685 eran nueve: ocho estaban en el cementerio y uno en La Atalaya¹⁸⁶⁶. Aparte de situarse en ese lugar, emplazado

¹⁸⁶³ A.H.M.L. Libros de cuentas, nº. 58, 1669, p. 252.

¹⁸⁶⁴ A.H.E.V. Lequeitio, libros de fábrica de la iglesia de La Asunción, A-276/277, 1669, p. 202; 1670, p. 208.

¹⁸⁶⁵ MUÑIZ, J., *Guía del patrimonio religioso de Lekeitio*, Bilbao, Ayuntamiento de Lekeitio, Museo Diocesano de Arte Sacro, 2008, p. 81.

¹⁸⁶⁶ A.H.M.L. Registro nº. 35, libro 35, 1685.

entonces directamente sobre las rocas de la playa, por cuestiones defensivas de la villa y su puerto, su presencia quedaba también justificada por su actuación durante las festividades.

Estas piezas de artillería son nombradas casi desde principios del siglo XVII hasta finales del siglo XVIII: la primera cita que hemos encontrado es de 1637 y nos habla de cómo se envían dos pinazas a Somorrostro para traer cuatro cañones “en hierro” para el cementerio de la villa y La Atalaya¹⁸⁶⁷. Sin embargo estas piezas no se relacionan con las festividades de la época hasta 1672 cuando se nos habla de cómo se limpió “la artillería vispera del Corpus”¹⁸⁶⁸ repitiéndose a partir de entonces con regularidad como en 1675: “resfresco que dio a los artilleros que cargaron y dispararon las piezas al pasar la procesión con el Sr. el dicho día del Corpus”¹⁸⁶⁹.

A lo largo de las décadas las piezas se dispararán no solo en el Corpus sino también en otras ocasiones especiales como la venida del corregidor de Vizcaya¹⁸⁷⁰. Una ocasión excepcional se dio con la celebración en todo el Señorío de Vizcaya de la celebración del cumpleaños de Felipe V: debido a la importancia del evento las piezas fueron trasladadas hasta La Atalaya en su totalidad¹⁸⁷¹ para formar parte de la gran andanada que se produjo de forma concatenada por toda la costa vizcaína desde Ondárroa hasta Bilbao para demostrar tanto la fidelidad de los vizcaínos al nuevo rey como la fuerza armada que ponían a su servicio.

Esa es la principal lectura que se puede hacer del reiterativo uso de las piezas de artillería en Lequeitio: son la voz armada de la villa, de su poder municipal, que reclama su protagonismo en la celebración festiva más importante del periodo, el Corpus, así como también se incorpora a otras festividades en las que dejar bien patente el poder de los munícipes y de la población.

En un lugar como Lequeitio, donde los linajes nobles estaban y se hacían presentes a través de una vida cultural activa así como una vida comercial muy potentes, y donde habían llegado a los más altos cargos debido a la señorialización de los municipios vizcaínos, no es de extrañar que la municipalidad reforzase su propio poder

¹⁸⁶⁷ Por la proclamación de Carlos IV “se haga salba de artillería de seis tiros” por mandato del síndico del Señorío. A.H.M.L. Libros de actas, nº. 51, 2-II-1789, p. 63v. Sin embargo se siguieron utilizando hasta el siglo XIX, en el pórtico del cementerio, para saludar la procesión del Corpus y su octava. A.H.M.L. Registro 40, “Ynstrucción para gobierno de los sres. del ayto. de esta M N. Villa de Lequeitio... Año 1829”. A.H.M.L. Libros de cuentas, nº. 58, 1637.

¹⁸⁶⁸ A.H.M.L. Libros de cuentas, nº. 58, 1672, p. 269.

¹⁸⁶⁹ *Ibíd.*, 1675, p. 281.

¹⁸⁷⁰ *Ibíd.*, nº. 59, 1699, 27 v.

¹⁸⁷¹ *Ibíd.*, 1703, p. 53.

en la fiesta a través de gestos que en Bilbao se encarnarán en los escuadrones armados y en Lequeitio en el poder de su artillería, el poder de las armas¹⁸⁷². Así lo percibimos en 1722 cuando se nos habla de las seis funciones en las que participó la artillería de la villa: el día de Corpus y su octava, la entrada y salida del obispo, el día de la corrida de gansos (la fiesta del patrón, San Antolín) “y quando vino la nueba de haverse quitado las aduanas”¹⁸⁷³. Para esa época las piezas se guardaban en el zaguán del ayuntamiento y se trasladaban con bueyes a la plaza hasta que la fiesta pasaba, aunque en décadas posteriores volverían de nuevo al cementerio.

Estas procesiones que partían y volvían a la iglesia parroquial de La Asunción contemplaban un edificio muy distinto del actual [fig. 12]. Se trataba de una monumental fábrica gótica de tres naves a diferente altura, sin crucero y con capillas entre los contrafuertes¹⁸⁷⁴. La cabecera, que tras las reformas de las últimas décadas del XIX posee ahora una girola, tenía tres ábsides, dos laterales de tres paños y uno central de cinco (los dos laterales desaparecieron con la incorporación de la girola). Estos ábsides laterales se citan en la descripción de la villa de 1735, comentada por Juan Ramón de Yturiza en 1796¹⁸⁷⁵, como ya dijimos en el capítulo sobre el escenario permanente, y albergaban los retablos de Nuestra Señora de la Antigua (s. XVII), patrona de la villa, y de San Pedro (propiedad de la cofradía de navegantes) a ambos lados del retablo mayor. Dejando aparte los arcos abovedados, las bóvedas de crucería y el triforio, todos elementos góticos del templo primitivo, destacamos los arbotantes exteriores y los estribos que son signos identificativos de la iglesia [fig. 110]¹⁸⁷⁶.

Este panorama gótico del exterior, reforzado por la portada principal que bajo una claraboya alberga una entrada entre arquivoltas apuntadas cuyo parteluz alberga a la Virgen con el Niño, solo se ve alterado por la torre que hasta 1691 fue la original gótica. En esta fecha el ya tantas veces citado Lucas de Longa daba la traza para una nueva cuya obra sería revisada en 1735. También esta torre desaparecería en el XIX. Como vemos, excepto por el pórtico de Longa y la torre por él trazada, el resto de la iglesia

¹⁸⁷² También se citarán estas compañías armadas en Lequeitio, con motivo de la proclamación de Carlos IV como rey de España y señor de Vizcaya, pero solo en esta ocasión, por lo que hemos de ver el hecho como algo excepcional en el periodo “... y para que se haga con mayor solemnidad y festejo [...] el día señalado que es el miércoles diez y seis de los corrientes y hora de las nueve de sus mañana se cante en el altar maior de la matriz [...] asistiendo a dicha salbe el regimiento con su vandera...”. A.H.M.L Libros de actas, nº. 51, 2-II-1789, p. 63v.

¹⁸⁷³ A.H.M.L. Libros de cuentas, nº. 60, 1722, p. 10.

¹⁸⁷⁴ BARRIO LOZA, J. A. [dir.], *Monumentos Nacionales de Euskadi...*, op. cit., pp. 224 y ss.

¹⁸⁷⁵ YTURRIZA, J. R., op. cit., p. 19.

¹⁸⁷⁶ Estos datos y varios de los que siguen están tomados de URQUIZA, V., *Iglesia parroquial de Santa María de Lekeitio*, 2ª ed. corr. y aum., Lekeitio, Ayuntamiento, Caja Laboral Popular, E.Z.B.B., 2006.

permanecerá en el estilo gótico que le ha sido característico hasta hoy en día. La iglesia de la Asunción se levantó en el siglo XV, siendo reformada en estilo neogótico a fines del XIX. Estando situada junto las faldas del Lumentxa, en una zona totalmente despejada y abierta a la bahía, goza de una de las mayores claridades interiores de toda Vizcaya pese a que el número de sus vanos no sea realmente importante. Su retablo tardogótico, con una policromía hermosa donde resalta también el color dorado, dota aún a su interior de un mayor relumbre y goce visual.

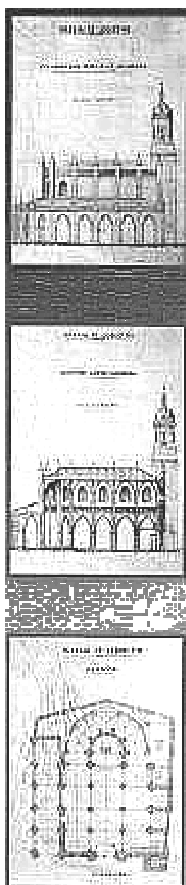


Fig. 110. Plano y alzado,
con reformas del siglo XIX.
Iglesia de la Asunción, Lequeitio.
A.H.M.L.

Ya hemos hablado en otra parte de este retablo [fig. 25] por lo cual no vamos a repetir lo dicho tan solo destacar que la pieza fue realizada en uno de los momentos de mayor auge de la villa, inicios del siglo XVI, por lo cual es lógico que se empeñasen en su realización todos los poderes de la villa, tanto laicos como religiosos. Como resultado obtuvieron uno de los tres mayores retablos del periodo en toda la Península junto a las catedrales de Toledo y Oviedo con un dorado refulgente que sobresale entre todos los retablos de Vizcaya, hablando tanto del respeto a la divinidad expresado por los patronos como de su poder y riqueza.

Habrán de pasar más de dos siglos para que los munícipes locales, repuestos del largo periodo de crisis que supuso el siglo XVII, se decidiesen a rematarlo en 1741 con un Calvario barroco que en poco podía realzar la riqueza decorativa y pictórica del retablo gótico.

Como no se realizaron grandes obras durante el periodo, las concepciones barrocas de brillantez, luminosidad, innovación y asombro se van a refugiar en pequeñas realizaciones que van a cubrir muros, pilares y columnas de la iglesia. Retomando la cita de Yturiza de 1796¹⁸⁷⁷, se recogen hasta ocho retablos presentes durante el periodo barroco. Estos retablos, aparte de los de Nuestra Señora de la Antigua y San Pedro, eran los de Santiago el Mayor, San Roque, la Concepción, San Antolín

¹⁸⁷⁷ YTURRIZA, J. R., op. cit., p. 19.

(patrón de la localidad), San Pedro Mártir y San Miguel. Comentamos en el capítulo dedicado al escenario permanente un hecho muy relacionado con la mentalidad barroca de la época, cómo los autores del texto citado no se ponen de acuerdo en cuantas de estas obras estarían sin dorar (para el autor de 1735 eran cuatro y para Yturiza, el comentarista, dos). Por la importancia que ambos dan a este tema se ve que los dos asocian el dorado a la impresión de riqueza, estando la importancia de la iglesia directamente relacionada con el número de retablos, sobre todo dorados, que posee. Para el autor de 1735, con una mentalidad claramente barroca, son cuatro pero quizás Yturiza, ya más pragmático e ilustrado, solo vea los dos que en verdad existen.

Es de destacar cómo en Lequeitio, donde arraigarán de forma temprana las ideas ilustradas (ahí tenemos, por ejemplo, la figura de José Agustín Ibáñez de la Rentería [1750-1826], alcalde de Lequeitio en 1775, recién cumplida la mayoría de edad, que fue miembro de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País y defensor del sistema foral), ya para la segunda mitad del siglo XVIII, tal y como sucederá en Bilbao, las citas que remiten a la cultura festiva barroca sufrirán un gran bajón, desapareciendo casi por completo antes de 1789.

Esa evolución de la mentalidad de los poderosos lequeitiarras se ve perfectamente en la decoración barroca de la iglesia, en las citas de adornos como las flores de plata, cortinas, palios, etc., que nunca sobrepasan la fecha de 1740, y, sobre todo en las figuras procesionales (ya que las citas sobre túmulos son bien escasas) cuya valoración cae en picado en las últimas décadas del siglo XVIII. Así tenemos el paso de El Triunfo de la Santa Cruz (“Mingorri”) pintado en 1662 en Ondárroa por Miguel de Brevilla [fig. 39]¹⁸⁷⁸; los Cristos, uno yacente y otro resucitado, también del siglo XVII¹⁸⁷⁹; entre 1669 y 1740¹⁸⁸⁰ el paso del Triunfo de la Santa Cruz, un San Juan Evangelista, una imagen de Nuestra Señora de la Soledad, Cristo con la Cruz a cuestras, un Cristo Yacente en su urna, la Oración en el Huerto, el paso de El Apostolado y el de La Resurrección.

Como muestra definitiva de esa evolución ideológica de los poderosos lequeitiarras cabe destacar el caso de la custodia de La Asunción. Realizada en el siglo XVII la custodia mayor de La Asunción de Lequeitio era composición de 1656 “con

¹⁸⁷⁸ A.H.E.V. Lequeitio, libros de cuentas de la cofradía de la Vera Cruz, A-273, 1662, p. 14. Esta prueba documental demuestra que la bibliografía se equivoca al calificar esta obra como perteneciente al siglo XVIII. ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *Aste santuko pauso...*, op. cit., p. 36.

¹⁸⁷⁹ *Ibid.*, pp. 108 y ss.

¹⁸⁸⁰ A.H.E.V. Lequeitio, libros de cuentas de la Cofradía de la Vera Cruz, A-272, A-273.

esmaltes azules y mucha pedrería de rubí por ambas partes”¹⁸⁸¹. De gran peso (unos 56 kilos) y envergadura, traída desde Motrico en Guipúzcoa, es una custodia de astil y remate solar. Esta es sin duda la custodia que Yturiza y su pretérito colaborador citan más de un siglo después en la redacción de su libro y que califica como “de buen pesso y labrada con mucho arte”¹⁸⁸². Este comentario de nuevo nos revela un par de cosas: primero que en 1735, fecha de redacción del primer escritor, la obra barroca aún se consideraba de “mucho arte” y que en 1796, cuando Yturiza publica la descripción, este autor, pese a ser la custodia mayor de la villa, no consideró necesario hacer ningún comentario más sobre la misma. Posiblemente, debido a esos 60 años de intervalo, con el triunfo ya del arte neoclásico, nos encontremos ante una cuestión de gustos estéticos.

La reacción del poder frente a los gustos populares de la fiesta barroca había comenzado en Lequeitio, sin embargo, mucho tiempo antes como lo demuestra el conflicto que se originó entre el cabildo de La Asunción y la Cofradía de San Pedro, en el que tomó parte también el ayuntamiento, a raíz de la procesión laica que se hacía el día del patrono de los marinos.

Debido a que los libros de actas del siglo XVII en Lequeitio no comienzan antes de 1620, toda la información que se refiere al pleito planteado a raíz de esta pendencia entre 1605 y 1611 se remite a la que aún permanece en la Chancillería de Valladolid donde se dirimió la disputa. Debido a ello tomaremos como base un estudio de este asunto realizado en 1997¹⁸⁸³ y que sigue con gran fidelidad los pasos del mismo.

Este largo conflicto, que se dio en el siglo XVII y que acabó con la desaparición de los elementos religiosos de una procesión laica que ensalzaba el poder de la cofradía en el municipio, tiene varias lecturas, tanto sociológicas, como económicas y de mentalidades. Intentaremos centrar el proceso en las vertientes que a nosotros nos interesan, las cuestiones artísticas y su relación con el suceso festivo...aunque, como de costumbre, tenderemos primero que abordar la situación histórica en la que se encontraba el municipio para llegar a las reflexiones que nos interesan.

¹⁸⁸¹ A.H.E.V. Lequeitio, libros de fábrica de la Asunción, 1627-1678, A-276/ A-277, 1658, p. 158.

¹⁸⁸² YTURRIZA, J. R., op. cit., p. 23v.

¹⁸⁸³ DUEÑAS, E. X.; IRIGOYEN, I., “La fiesta, recuerdos y vivencias: entorno festivo en la historia de la villa marinera de Lekeitio”, *Zainak*, nº. 15, 1997, pp. 101-139 (específico para nuestro trabajo, el epígrafe “Fiestas de los mareantes: San Juan y San Pedro”, pp. 121-128).

A principios del siglo XVII, hacia 1605, el vicario de la iglesia parroquial de La Asunción, se enfrentó a los representantes de la cofradía de pescadores debido a la indecencia que, según él, se manifestaba en la procesión laica que se realizaba de la casa del mayordomo saliente a la del nuevo mayordomo todos los años por las calles de la villa. Debido a que el vicario decía defender los intereses del mismísimo obispado de Calahorra, los cofrades tuvieron que recurrir ante el Juez Mayor de Vizcaya en la Chancillería de Valladolid.

Aunque el trasfondo de toda la disputa se halla en el interés de la Iglesia Católica por hacer desaparecer la tradición de corte medieval que unía de forma indiscriminada los ritos laicos con los religiosos, apropiándose los primeros de las formas de los segundos, hay también componentes en el conflicto que nos hablan de una disputa entre linajes viejos y nuevos, entre el ayuntamiento y la Cofradía.

En 1605, año en que se origina la disputa, el vicario, Martín de Lariz, y su hermano, el alcalde de la villa, prohibieron realizar las danzas de espadas que se realizaban la víspera de San Pedro, danzas que iban encabezadas por Juan de Licona, descendiente de un linaje que se había asentado más recientemente en Lekeitio que otros apellidos y que tenía su casa-torre en el barrio de Arranegui, el barrio de los pescadores.

Si la danza era importante, pues era realizada por personas señeras de la propia Cofradía, también lo era en sí la procesión laica que se hacía por las calles del barrio, formada también por cofrades y que tenía por espectadores a todos los vecinos de la villa. La disputa era, a fin de cuentas, una forma de atacar la influencia de la Cofradía, cuyo poder era sostenido solo por algunos de los linajes de la villa vinculados al mar y pequeños hidalgos propietarios de barcos, con una base formada por los pescadores y marineros de la localidad, los que, a fin de cuentas, mantenían las actividades económicas de la misma.

Existía además el hecho de que la Cofradía intentó durante mucho tiempo dictaminar las acciones del ayuntamiento (al contrario, los intentos del municipio fueron menores y abocados al fracaso)¹⁸⁸⁴ a través de la elección de uno de los dos alcaldes de la villa, sistema que no desaparecerá hasta 1733 y que nos habla de la extraordinaria influencia de la Cofradía en la vida política de la villa¹⁸⁸⁵.

¹⁸⁸⁴ JIMÉNEZ SÁNCHEZ, J. M., *Lekeitio: estudio histórico-artístico*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 2003, p. 151.

¹⁸⁸⁵ *Ibíd.*, p. 159.

Recordemos que la fecha del pleito responde a uno de los momentos más críticos de la historia de Lequeitio tras el incendio de Uriarte en 1595 y la peste de 1597. Inmersos en su propia crisis económica y poblacional, en pleno proceso de señorialización del poder municipal, los viejos linajes lequeitiarras aprovechan las circunstancias para dejar impronta de su poder a través de una llamada al orden religiosa en el momento álgido de la fiesta. Retomando el tema de las danzas que acompañaban la procesión, esta circunstancia de la disputa jerárquica de linajes y de cuestionamiento municipal del poder de la Cofradía es evidente puesto que los danzantes cofrades se negaron, en esos primeros años de la disputa, a bailar en la casa del preboste (solían hacerlo ante casas de los notables de la villa), cargo policial de la villa con el que mantenían un pleito.

La procesión laica de San Pedro, que había arraigado en los años prósperos del siglo XVI, era una forma de alabanza del poder de la Cofradía como se percibe en el hecho de que fuese el mismo San Pedro en persona, como primer Papa de la iglesia, el que “santificase” la institución al bendecir a los vecinos sentado sobre el arca que contenía los papeles administrativos de la misma¹⁸⁸⁶.

La procesión, tal y como fue descrita en esa primera década del siglo XVII por uno de los testigos del pleito, estaba encabezada por una serie de danzantes, con espadas en las manos y cascabeles en las piernas, detrás de los cuales iban los mayordomos viejos y los nuevos, los miembros del ayuntamiento, los hombres notables de la villa y tres hombres disfrazados. Esos tres hombres representaban a San Juan y San Andrés y San Pedro, que estaba en medio de los dos primeros. El que representaba a San Pedro iba vestido con una capa pluvial dorada, una llave dorada grande en la mano, en la cabeza un tocado a modo de mitra papal y el rostro cubierto con una máscara. Sus acompañantes llevaban casullas de damasco a la manera de los sacerdotes, diademas en las cabezas, cetros de palo en las manos y máscaras en la cara.

Las descripciones de la época en la villa comparan esta procesión laica con la mismísima procesión del Corpus Christi en la que salía toda la jerarquía local y se exhibía al Santísimo ante toda la población. La razón de la comparación esta clara: si la procesión del Corpus es una manifestación del poder de la iglesia, que también

¹⁸⁸⁶ Sobre la primacía de la iglesia católica en la figura de San Pedro papa, MÂLE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Encuentro, 2001, pp. 56-64.

manipula el poder local para sujetar y maravillar a sus vecinos, la de San Pedro es una manifestación del poder de la Cofradía que usa los medios religiosos, reconocibles por todo el pueblo, para demostrar su fuerza a través de la fascinación que crean siempre los símbolos y actitudes religiosas. Desde luego, el comportamiento de la Cofradía de San Pedro es único en todo el ámbito vizcaíno y demuestra un tipo de poder económico, político y social que ninguna otra cofradía pudo exhibir a lo largo del periodo.

Es también significativo del poder de la Cofradía que ésta no utilice una representación de San Pedro como pescador sino que es su figuración como primer Papa, nombrado por Cristo, la que es llevada a hombros por los cofrades. La institución más alta de la Iglesia Católica es la que ampara a la Cofradía de San Pedro de Lequeitio. De esa forma el poder de la Iglesia se refleja en su propio poder en la villa.

La fascinación que siente la Cofradía ante los grandes símbolos de la Iglesia Católica es compartida de tal forma por las gentes de la villa que, ante las bendiciones que San Pedro repartía desde lo alto del arca en su festividad, las personas se santiguaban y arrodillaban como si estuviesen en una procesión religiosa. Es decir, se comportaban ante una persona disfrazada con igual respeto que ante la custodia que contenía el cuerpo consagrado de Cristo.

Es evidente que una función que eclipsaba de tal forma la festividad de mayor fasto religioso y jerárquico de la villa, el Corpus, desplazando el centro de poder, desde Uriarte a Arranegui, a través de la veneración de San Pedro que quitaba importancia a la propia custodia con el cuerpo de Cristo, no podía ser permitida mucho tiempo.

Llamarla “función” es perfectamente adecuado ya que se trataba de una representación escénica del poder de la Cofradía, a través de signos religiosos reconocidos y respetados por todos los vecinos de la misma, unos signos que santificaban y bendecían los mismos principios de esa institución, representados por el arca que se paseaba por la población. Estamos pues antes una representación escénica del poder de la Cofradía, tomando por escenario las calles de la propia población, que se veían cubiertas de trigo, cebada, habas, clavelinas, etc., que las mujeres arrojaban al paso de los figurantes, como si de un verdadero recorrido triunfal se tratase, entre gritos de los jóvenes con lemas en euskera que hacían alusión a la unión de San Pedro con la caja de los papeles administrativos. De tal forma, la procesión laica de San Pedro se convertía en un verdadero recorrido triunfal similar al Corpus religioso, utilizando la figura de San Pedro y el arca de la Cofradía como centro de la misma, como símbolo de

su victoria, tal y como la custodia con el cuerpo de Cristo simbolizaba la victoria del catolicismo sobre sus enemigos.

Aunque el carácter de esta festividad está plenamente inmerso en las características de la fiesta barroca, su herencia medieval, en tanto que exaltación de un poder laico que utiliza formas religiosas, hizo que fuese prontamente condenado por la jerarquía católica lo cual solo podía tener un final posible: la desaparición de todo elemento religioso de la misma.

Pese a que la Cofradía se resistió con uñas y dientes a lo largo del siglo XVII a la desaparición de la fiesta en la forma ya descrita (y pese a que en 1611 ya prometiese su reforma) no será hasta 1690, cuando el obispo don Pedro de Lepe pase por allí, que se certifique como los elementos religiosos habían desaparecido de la misma.

La Cofradía, sin embargo, pasó casi todo el siglo intentando burlar su promesa a través, sobre todo, de la sustitución del figurante de San Pedro por una escultura hecha para tal cometido. Tan solo ocho años antes de la llegada del obispo, el mayordomo del cabildo eclesiástico aún se quejaba de que el arca iba acompañada de dos figurantes que simbolizaban a San Juan y San Andrés y, sobre el arca, la imagen en madera de San Pedro Papa. Pero tras esa queja la representación se diluye y desaparece y cuando se produjo la visita del obispo don Pedro de Lepe en 1690 ya nada quedaba de la representación escénica.

En el siglo XVIII es evidente que la Cofradía ya ha perdido su ascendente sobre el poder municipal y se ha resignado a su papel secundario. Los linajes, que empiezan a mirar hacia las nuevas ideas europeas, se sienten por fin bien asentados en el poder local. Es la época en que el regimiento levanta el nuevo ayuntamiento que aún hoy se conserva: sobre un solar extremadamente irregular, dando dos de sus fachadas a las plazas de Guzurmendi y la llamada plaza vieja o del Astillero, el ayuntamiento destaca claramente sobre el resto de las construcciones de la villa y se sitúa enfrente de otro gran edificio de la misma, la iglesia de La Asunción.

El ayuntamiento ha sufrido numerosas reformas desde su construcción en 1712 como la que se hizo en 1770-1771 cuando se arregló fachada, balcón y puertas que fueron pintadas de “colores”¹⁸⁸⁷. En la descripción ya citada del año 1735 se nos habla de una construcción de dos pisos y bajo porticado con cuatro arcos de medio punto (en

¹⁸⁸⁷ A.H.M.L. Libro de cuentas, nº. 90, 1770-1771.

los papeles municipales se habla de este bajo como “zaguán”). En el primer piso, el principal, donde se alojaba el salón de sesiones, tenía un balcón corrido con balaustres de doble ojeado estando los escudos de la fachada dispuestos de la siguiente forma: en el centro las armas reales, a la derecha las del Señorío y a la izquierda las de la villa.

El siglo XVIII, tal y como lo demuestra la exhibición de escudos del ayuntamiento, contempla la victoria política y social del poder municipal, que se encarna en los antiguos linajes de la villa, sobre la Cofradía de San Pedro, y la entrada de nuevas influencias ideológicas traídas, sobre todo, desde Francia. Es el momento en que, después de la expulsión de los jesuitas de 1767, se deja de proteger cualquier tipo de representación teatral en la villa. Los años en que se acude a los arquitectos más famosos del País Vasco, la saga de los Ibero (Francisco, José e Ignacio) quienes, siguiendo un barroco clasicista romano emanado de Loyola, se dedican a trazar y revisar proyectos y obras como el puente de Isunza, la torre de La Asunción o, en la misma iglesia, la capilla de la Vera Cruz¹⁸⁸⁸.

Ya no son necesarias más demostraciones del poder o la jerarquía empleando los medios visuales para conseguirlos, la maravilla artística. El poder se halla asentado con seguridad sobre sus bases; no hay grandes disputas; no hay grandes conflictos. Es el tiempo de las nuevas ideas. Es tiempo de un nuevo poder.

7.5 Bermeo: limpieza, fuegos de artificio y preeminencia municipal.

Si tuviéramos que definir en unas pocas frases la fiesta barroca de Bermeo sin duda estas serían estas se resumirían en la lucha contra la suciedad (constante diaria y extraordinaria entre las autoridades del puerto pesquero), las disputas municipales por los espacios jerárquicos festivos (nacidas del malestar con los comerciantes y vecinos y plasmadas sobre todo frente al poderoso convento de San Francisco), el despliegue de luz, color y sonido gracias unos constantes fuegos de artificio, el deslucimiento del escenario festivo por la ruina progresiva y cierre de la iglesia parroquial de Santa María teniendo, por el contrario, un importante ajuar artístico religioso (sobre todo monumentos pascuales y cruces procesionales) y el empleo de los elementos náuticos a

¹⁸⁸⁸ A.H.E.V. Lekeitio, libros de fábrica de la iglesia de La Asunción, A-277, 1736, 1747. A.H.M.L. Libros de actas, nº. 50, 22-III-1767.

su alcance en la fiesta de la Magdalena y que serán analizados más tarde en el capítulo dedicado al elemento naval.

Bermeo es una villa cuyo estudio, tanto festivo como de cualquier otro orden, resulta problemático en cuanto a la Edad Moderna se refiere. La mayor parte de la culpa la tienen los numerosos incendios que arrasaron la villa durante el periodo, desde el de 1504 hasta el de 1722, y que dejaron a la población sin documentos municipales anteriores al siglo XVII¹⁸⁸⁹. De forma parecida nos sucede con los documentos eclesiásticos, con un primer libro de las parroquias de la villa que comienza en 1659. Ante este panorama es evidente que todo estudio que intentemos del siglo XVII en Bermeo resultará escaso e incompleto centrándose por ello más nuestro estudio en el siglo XVIII.

Pese a todo hay varias características del fenómeno festivo barroco en Bermeo que podemos concluir como propias de todo el periodo y que atraviesan la cesura que va del siglo XVII al XVIII, siendo reflejadas a través de la escasa documentación que poseemos del seiscientos. Esta documentación nos mostrará una villa dieciochesca que lucha por recuperarse económicamente gracias a las pesquerías; que procura desechar las costumbres heredadas del siglo anterior respecto al abandono de las calles y la obstrucción de las mismas por parte de los particulares; donde se recoge la determinación de los poderes locales, de la jerarquía laica, por demostrar su preeminencia frente a otra gran institución de la villa, el convento de San Francisco, preconizando de este modo la llegada de nuevas ideas entre los regidores locales.

En las líneas que siguen veremos cómo, inmersos en la recuperación económica del XVIII, los regidores intentan que sus calles, más que su destrozada iglesia mayor, sean escenario de la mayor vistosidad y espectacularidad, dominando en los desfiles, sacando en procesión las alhajas religiosas (pasos, figuras, la cruz mayor, las custodias), renovando palios, guiones, lienzos, etc., e iluminando el trazado urbano con el color de los fuegos de artificio en busca de esa transmutación de la noche en día, plenamente barroca y que responde al deseo del ayuntamiento de preeminencia en la fiesta que no podía alcanzar de otras maneras más costosas. La revuelta de las Aduanas de 1718, que

¹⁸⁸⁹ “En 1722 tiene lugar un nuevo incendio de la villa. Comienza en la casa de Aróstegui propagándose luego el fuego a las casas vecinas de las cuales arden completamente cuarenta y dos. Desaparecen veintin sacos de privilegios de los archivos municipales.” CASTAÑO GARCÍA, M.: “Bermeo: los últimos acontecimientos”, en *AUÑAMENDI entziklopedia (en línea)*. [Citado el 28-IV-2010]. Disponible en <http://www.euskomedia.org/aunamendi/13316/17592> .

supuso un serio descalabro para el poder municipal, no hará más que confirmar esta tendencia que solo cambiará de sentido con la llegada de una nueva mentalidad que se plasma en las renovadas ordenanzas de 1753, en las que se determinaba que los regidores debían ser personas adineradas, hidalgos, con cierto nivel cultural y bilingües. Después vendrían las grandes disputas con el convento de San Francisco, la demolición de la parroquia de Santa María y la nueva iglesia construida en estilo neoclásico. El triunfo del racionalismo, el nuevo siglo.

Antes de empezar nuestra exposición en torno a la fiesta, debemos hacer percibir que Bermeo, hasta bien entrado el siglo XVIII, vivió un largo periodo de decadencia frente al momento de esplendor que supusieron los siglos XIV y XV. El declive de la villa la marca el auge de Bilbao que actuaba como cruce de los caminos que llegaban de Vitoria, Orduña y Valmaseda con la lana y el trigo castellano. Aparte, habrá que sumar las propias pérdidas de los siglos del Barroco, caracterizados por la ruptura del eje económico Flandes-Medina y la falta de salida de la lana y los productos manufacturados vizcaínos. Perdida su preeminencia económica, no es de extrañar que en 1602 se obligase a Bermeo a renunciar oficialmente al título de “Cabeza de Vizcaya” que le fue otorgado en 1476 por Fernando el Católico¹⁸⁹⁰, con todo lo que ello suponía respecto al papel político de la villa en el Señorío.

También debemos citar su desastrosa situación demográfica desde el siglo XV (agravada por los incendios, enfermedades, etc.) que no se detendría hasta el siglo XVIII: en 1488 apenas tenía 2000 habitantes; en 1570 sumaba entre 581 y 817... y en 1630 mantenía casi los mismos, ya que no superaba las 134 fogueras que figuraban en 1570¹⁸⁹¹. En 1638 Rodrigo Menéndez de Silva no contaría en Bermeo más que trescientos vecinos¹⁸⁹². Con este panorama no es de extrañar que las autoridades de la villa se quejaran en múltiples ocasiones puesto que, con tan pocos vecinos, se les hacía pagar las “donaciones” a la monarquía como si aún mantuviesen una vecindad elevada. Y no será hasta el siglo XIX cuando la villa recupere la población que tenía en el siglo XV.

¹⁸⁹⁰ ROMERO ANDONEGUI, A., *Documentación tardomedieval de la villa de Bermeo: edición y estudio* [tesis doctoral, U.D., 2008], Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, U.D., 2009, nota 96, p. 32. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/documentacion-tardomedieval-de-la-villa-de-bermeo-edicion-y-estudio--0/>.

¹⁸⁹¹ PRADO ANTÚNEZ, A. I., *Bermeo: estudio histórico-artístico*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1999, p. 71-72.

¹⁸⁹² AROCENA, I., “Bermeo medieval”, *Bermeo*, nº.5., 1985.

La población de Bermeo se asentó sobre un altozano de forma triangular que se asoma sobre el mar Cantábrico [fig. 111]. Bermeo, puerto de mar, sufre los problemas lógicos derivados de su condición de puerto sin que estos se vean agravados por demasiadas consideraciones de estrechez del emplazamiento, como sucedía, por ejemplo, en Ondárroa. Bermeo estaba emplazada en las laderas del pequeño alto conocido como La Atalaya, con el puerto a sus pies, disfrutando de la mayor superficie urbana de todo el Señorío (7,1 hectáreas) lo cual, como ya hemos comentado varias veces, no deja de ser una extensión casi ridícula comparada con otras ciudades medievales peninsulares (recordemos las 140 hectáreas de Barcelona).

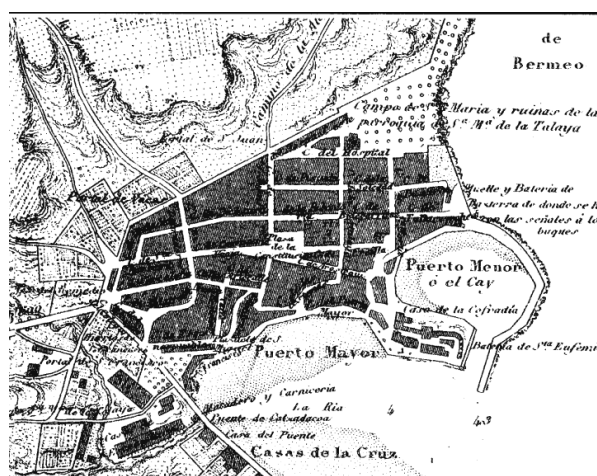


Fig. 111. MUNIBE, V.: Plano de Bermeo, detalle (1857).

La villa, nacida en la ladera sur de la Atalaya, desarrolló una orientación NE-SO (similar más o menos al de las demás localidades mayores vizcaínas), marcada por el camino que llegaba hasta el denominado Portal de Burgos, de claras connotaciones comerciales por la conocida ruta de la lana castellana¹⁸⁹³. Su trazado medieval fundacional, de manzanas compactas y regulares divididas en profundos solares corresponde al plano de las bastidas o ciudades fortificadas rodeadas por murallas. En el momento de su fundación, la villa ya poseía cinco calles (Carnicería, Cestería, Tendería, Pesquería y La Rochelle) cuya anchura oscilaba entre los cuatro y los seis metros de anchura, oscuras e inclinadas, buscando desaguar hacia el puerto. Los cantones eran aún más estrechos y llenos de inmundicia. Pese a que la estructura de calles se haya conservado más o menos incólume hasta la actualidad, las casas medievales han desaparecido debido a los numerosos incendios (como excepción queda la llamada Casa de la Atalaya, uno de los pocos ejemplares de casa de villa medieval conservados en Vizcaya, pero fuera de nuestro estudio por estar ubicada extramuros).

¹⁸⁹³ PRADO ANTÚNEZ, A. I., op. cit., pp. 195 y ss.

La amplitud del casco viejo de la villa, con su compleja red de callejuelas que desembocaban en la zona del puerto y las marismas, tiene su origen en la gran importancia que tuvo la localidad ya antes de su fundación en el siglo XIII y que la llevó a ser considerada una de las grandes villas del Señorío con su propia iglesia juradera de Santa Eufemia, donde los señores de Vizcaya estaban obligados a jurar los fueros vizcaínos antes de reconocerse su señorío. Tal importancia política y económica se tradujo en el centro urbano más grande de toda Vizcaya en el momento de su fundación. La tremenda relevancia del comercio en aquella época queda evidenciada en el número de puertas que custodiaban la entrada a la población, siete nada menos y que coincidirían aproximadamente con las cabezas de las actuales calles principales del casco viejo: Arresi, Nazdir tar Jon, Erremedio, Ezkinarruaga, Plaza de San Miguel e Ibarluzea tar Cosme, a las que se suma la única puerta que aún perdura, la de San Juan¹⁸⁹⁴.

El casco urbano de Bermeo, como vemos, es un caso atípico dentro del contexto vizcaíno no solo por la amplitud del mismo sino por la localización de su plaza mayor en un lugar elevado, el conocido como la Atalaya, que le permitió disponer en un mismo espacio de los dos grandes edificios del poder en la ciudad: la iglesia y el ayuntamiento [fig. 112]. En las localidades costeras era habitual que la plaza se situase en las zonas de los arenales como vemos, por ejemplo, en Ondárroa o Lequeitio, pero Bermeo no responde a esta disposición debido a que, desde antes de su fundación, la Atalaya era considerado el lugar más seguro de la población y, al estar situada justo sobre el puerto, era el lugar más lógico para vigilar y salvaguardar el mismo. Es por ello que bajo este lugar se situaron las principales torres y palacios de la villa. A pesar de ello, solo nos quedan a su alrededor la Torre de Ercilla, de la cual hablaremos algo más adelante, y un par de casas históricas en la calle Doniene, que sube desde la plaza mayor hasta el portal de San Juan, una de época renacentista y otra del siglo XVII. Pocas más casas quedan de estas épocas en la villa y ninguna es demasiado relevante artísticamente hablando.

¹⁸⁹⁴ Desde el siglo XIV Bermeo disponía de tres puertas orientadas al Mediodía (Nra. Señora de la Guerra, San Miguel y San Francisco), dos que miraban a Occidente (Nra. Señora de los Remedios y Santa Bárbara) y otras dos situadas de cara al Septentrión (De Vacas o Bacas y San Juan). ZABALA Y OZAMIZ-TREMOYA, op. cit., T.I., p. 28.



Fig. 112. PARET Y ALCÁZAR, L.: Vista de Bermeo (fines del siglo XVIII). Real Laboratorio de piedras duras sobre cartón. En segundo plano, a la derecha, se aprecian las ruinas de Santa María de la Atalaya.

La plaza de Bermeo se nos muestra como un espacio excepcional debido a su regularidad en la forma, trapezoidal pero acercándose al rectángulo, que tuvo su origen en el reordenamiento que sufrió la plaza a principios del siglo XVIII cuando se comenzó a levantar el nuevo ayuntamiento tras el incendio de 1722¹⁸⁹⁵. También tuvo su importancia la desaparición de la antigua iglesia de Santa María de la Atalaya a fines del siglo XVIII. El emplazamiento de la nueva iglesia se desplazó sobre el antiguo solar al adquirirse para el nuevo edificio “la huerta perteneciente a José Bentura de Mendoza”¹⁸⁹⁶ contribuyendo de ese modo a la regularidad de la plaza.

El antiguo edificio, construido a principios del siglo XIV, respondía a las nuevas necesidades de la villa. La iglesia Santa Eufemia ya no podía albergar al vecindario bermeano, que estaba en su mayor auge, y decidieron edificar una nueva iglesia más grande que la juradera, ubicándola en la Atalaya. Se accedía al recinto mediante una escalinata de treinta peldaños, y, gracias a otro corredor de escaleras, se llegaba hasta Santa Eufemia. En esta nueva iglesia de grandes proporciones (84 m. de longitud por 55 de anchura y con 18 capillas), seriamente afectada por el incendio de la villa en 1504, transcurrieron todos los grandes eventos religioso-festivos de la villa en el periodo barroco: era de estilo gótico, de cruz latina y con tres naves¹⁸⁹⁷, y sufrió numerosas reformas y reparaciones de tal forma que a fines del siglo XVIII fue declarada ruinosas

¹⁸⁹⁵ El nuevo ayuntamiento se comenzó hacia 1730 aprovechando el suceso para comprar suelos nuevos y reordenar la plaza. A.H.M.B. Libro de acuerdos, nº.5, 29-I-1731.

¹⁸⁹⁶ *Ibid.*, 14-IX-1783, p. 63v. Ya antes se había intentado comprar un terreno del Conde de baños llamado “Palacio Viejo”. A.H.M.B. Libros de actas, nº. 4, 31-V-1773, p. 37v.

¹⁸⁹⁷ ZABALA Y OZAMIZ-TREMOYA, op. cit., T. 1, p. 340.

por los destacados maestros tracistas Juan Bautista de Urdangarin, Gabriel de Capelastegui, Francisco Ibero, Francisco José de San Juan de la Cruz, Ignacio de Ibarreche y Francisco de Echanove¹⁸⁹⁸.

Se llegó a esta situación debido a que el ayuntamiento nunca tuvo el suficiente dinero a lo largo de los siglos XVII y XVIII para realizar los reparos estructurales necesarios y evitar el desmoronamiento del edificio: ya en 1710 las bóvedas de Santa María se cayeron en parte mientras otras amenazaban a ruina¹⁸⁹⁹. Los progresivos parches que se llevaron a cabo para su reparación crearon una deuda que no se acabó de pagar en mucho tiempo. De hecho cuando se solicita el concurso de tantos maestros arquitectos para declarar la ruina se consulta también al corregidor de Vizcaya y al Consejo de Cámara de Castilla para determinar quien debe correr con todos los gastos de la nueva iglesia.

Frente al problema que planteó la iglesia de Santa María a lo largo del setecientos, el ayuntamiento llegó a una solución definitiva en 1731. Hasta el siglo XVIII, el centro administrativo de la localidad se hallaba cercano al portal de Nuestra Señora de los Remedios, en el extremo oeste de la villa. Al quemarse el antiguo ayuntamiento renacentista en 1722¹⁹⁰⁰ se aprovechó la pequeña plaza que formaban las bifurcaciones de las calles Carnicería Vieja (actualmente Nardiz'tar Jon Kalea), Torrontero (Ertzilla Kalea) y Arostegi para reordenar el espacio del centro de la villa y crear una nueva plaza en la que se emplazó el nuevo edificio consistorial frente al cual, ya en el siglo XIX, se levantó la nueva iglesia de Santa María, en estilo neoclásico. Sin embargo, en el momento de la ejecución del nuevo ayuntamiento, a finales del siglo XVIII, la plaza era de escaso diámetro por lo cual se levantó el edificio junto a la misma bifurcación de la calle Carnicería, por lo que, tras la reordenación del XIX al terminarse la nueva iglesia, el edificio municipal quedó descentrado respecto al conjunto de la plaza

¹⁸⁹⁸ A.H.M.B. Libros de acuerdos, nº. 5, 8-VI-1777, p. 12. No hemos encontrado bibliografía sobre Juan Bautista de Urdangarin, Francisco José de San Juan de la Cruz y Francisco de Echanove. Sobre Francisco de Ibero nos remitimos a la bibliografía ya dada sobre los artistas de su familia. De Gabriel de Capelastegui e Ignacio de Ibarreche: ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit., pp. 107, 117, 320-330.

¹⁸⁹⁹ A.H.M.B. Libros de actas, nº. 2, 16-VIII-1710.

¹⁹⁰⁰ LEIS ÁLAVA, A. I., "Las Casas Consistoriales...", op. cit., p. 386.

La construcción del ayuntamiento barroco se aprobó en 1724 y la obra se acabó en 1732¹⁹⁰¹. Las armas de la villa, únicas que se pusieron en la fachada, fueron esculpidas en jaspe por el escultor guerniqués Andrés de Uribe¹⁹⁰². El ayuntamiento original, de mayor equilibrio y horizontalidad que el actual¹⁹⁰³, constaba de un piso bajo y otros dos superiores (el tercero actual es un añadido del siglo XX), culminados por una cornisa moldurada, teniendo un pórtico con cuatro arcos de medio punto, labrado todo en arenisca. Cada piso de la fachada principal constaba de cuatro vanos, estando los centrales del piso noble unidos por un balcón corrido para las autoridades.

Como ya hemos dicho, el edificio quedó descentrado respecto a la plaza, alineado con las casas de vecinos, y, además, subordinado por tamaño y espectacularidad a la nueva iglesia de Santa María disminuyendo “el prestigio de una construcción que en otras condiciones sería santo y seña de la localidad”¹⁹⁰⁴.

Es importante que destaquemos este hecho puesto que, a pesar de un siglo XVIII en que la villa comienza su recuperación económica a partir de los sucesos de la Aduana en 1718 y el incendio de 1722, el poder municipal se verá cuestionado hasta más allá de la mitad del siglo. Los sucesos de la Aduana, que más tarde explicaremos, supusieron el punto álgido de una situación que venía ya del siglo XVII y que tenía su origen en las disputas entre los comerciantes y propietarios de las tierras, que acapararon el ayuntamiento, con el resto de la población. Pese a lo que pudiera parecer, los sucesos de 1718 no acabaron con esas luchas internas como evidencian los hechos de 1759 contra el Convento de San Francisco de la villa, solucionándose ya en las últimas décadas del Setecientos.

La importancia del Convento de San Francisco de Bermeo, fundado en el siglo XIV y solo superado en importancia en Vizcaya por el convento de Bilbao, se traducirá en una gran presencia en numerosos aspectos económicos, sociales, políticos y, por ende, festivos de la villa¹⁹⁰⁵. Aunque no es propio de este estudio ocuparnos de las

¹⁹⁰¹ A.H.M.B. Libro de actas, nº. 2, 22-IX-1724; libro de decretos, 5, 1732.

¹⁹⁰² A.H.M.B. Libro de decretos, nº. 5, 22-IV-1731. Este autor fue un artista polifacético que también trabajó en retablos, piezas litúrgicas, etc. ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit., p. 257.

¹⁹⁰³ LEIS ÁLAVA, A. I., “Las Casas Consistoriales...”, op. cit., p. 387. Tras la Guerra Civil Española el edificio fue demolido hasta la altura de los soportales y luego reconstruido aunque ya en 1928 se le había añadido el tercer y último piso en un lenguaje arquitectónico distinto del barroco clasicista del siglo XVIII.

¹⁹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 386.

¹⁹⁰⁵ Sobre su importancia y fundación URIBE, A., *San Francisco de Bermeo: luces y sombras de su historia*, Bilbao, Doniense, 2000, pp. 19-32.

fundaciones religiosas privadas es imposible no referirnos a esta congregación a la hora de hablar de la fiesta barroca en Bermeo. Soslayaremos las fiestas que tendrán su raíz en el propio Convento pero nos ocuparemos de su relación con el Ayuntamiento en cuanto a las celebraciones que incluían a la toda villa y su vecindario. También vamos a ignorar, de momento, el convento que los franciscanos levantaron en la isla de Izaro en el año 1422 (cerrado en 1719), frente a la bahía de Bermeo, y cuya visita estaba relacionada con la fiesta patronal más importante de Bermeo, la Magdalena, en la cual se llevaba y lleva a cabo el ritual mariner de posesión frente a la antiglesia de Mundaca. Como ya hemos dicho, hablaremos de esta festividad, aún presente con sus antiguas formas, en el capítulo de la presencia naval en las festividades barrocas vizcaínas.

Es evidente que la presencia franciscana en la villa fue muy grande hasta los umbrales del siglo XVI (en 1596 los piratas incendiaron el convento de Izaro perdiendo su antiguo esplendor)¹⁹⁰⁶. En el terreno social y político esa presencia parece plasmarse, desde el momento de su fundación, en un enfrentamiento directo con el cabildo religioso de la villa (y por ende con el laico, del cual dependía en gran medida el anterior) y con el rechazo de la oligarquización de los cargos municipales que se dio durante la Época Moderna¹⁹⁰⁷. Además, está el hecho irrefutable de las deudas que el ayuntamiento tenía contraídas con el Convento y que le supeditaba, al menos económicamente, al mismo¹⁹⁰⁸.

El siglo XVII, por lo tanto, tuvo que ser un periodo de continuos roces con el poder municipal debido al momento de profunda crisis económica y a la necesidad de los poderes locales de mostrar su preeminencia frente a los demás. Será en el siglo XVIII, sin embargo, cuando la situación empiece a resquebrajarse de forma definitiva por asuntos como la construcción de una nueva fuente, las rejas que impedían el paso de los vecinos y la negativa del Convento a sufragar parte del salario del profesor de gramática de la villa¹⁹⁰⁹. Pero el momento álgido de estas disputas por el poder en la villa se llevó a cabo durante la Semana Santa del año 1759, en la noche de Jueves Santo cuando partió la procesión acostumbrada del Convento, situado extramuros del recinto

¹⁹⁰⁶ ERKOREKA, A., *Izaro: historia y tradiciones*, Bilbao, Doniense, 2000, pp. 85-93.

¹⁹⁰⁷ PRADO ANTÚNEZ, A. I., op. cit., p. 182.

¹⁹⁰⁸ Dentro de lo que eran los gastos anuales de la villa, en 1711 se recogían los 611 reales pagados al convento. Aparte quedarían los pagos realizados por los sermones de las festividades que se hacían de forma regular todos los años, las "limosnas" dadas para reparaciones, pinturas, etc. A.H.M.B. Libros de actas, nº. 2, 5-I-1716.

¹⁹⁰⁹ A.H.M.B. Libro de decretos, nº. 6, 29-XII-1759, p. 139.

urbano, “cerrandola los sres. Alcalde Justicia y Regimiento de ella y síndico procurador principal y secretario de su ayuntamiento”. Por la forma en que está narrado el conflicto, parece claro que esta disposición procesional estaba arraigada en Bermeo desde siglos atrás y que siempre partía desde el Convento.

Sin embargo, aquel año de 1759, una vez que se sumaron los miembros del ayuntamiento a la procesión, el síndico del convento, el cirujano y vecino Manuel de Aurrecoechea, intentó ir junto a ellos por lo cual se le pidió que se fuera por no ser ese su sitio. El cirujano se resistió y se formó un gran escándalo. Viendo Aurrecoechea que no conseguiría unirse a la procesión como él quería, el síndico pidió ayuda a los religiosos, una vez que ya estaban en las calles de la villa, solicitando que regresasen con él al Convento. Los religiosos accedieron y dejaron solos a los vecinos y al regimiento local. El ayuntamiento reaccionó e hizo venir a los beneficiados del cabildo bermeano que prosiguieron la procesión primero hasta Santa Eufemia y después hasta Santa María de la Atalaya. Debido a esta reacción de los franciscanos, la procesión del Jueves Santo saldrá desde entonces de Santa María y será realizada por los beneficiados locales.

Aunque el Convento reaccionó y se llevó el caso tanto ante el tribunal eclesiástico de Calahorra-La Calzada como ante la Chancillería de Valladolid, la procesión no retornó a San Francisco. La ofensa que los religiosos infringieron al ayuntamiento, demostrando que el rechazo a uno de sus representantes por parte del regimiento no podía quedar impune, llegando a castigar a todos los vecinos de la villa por semejante osadía, hizo que munícipes y Convento se divorciasen definitivamente en cuanto a exhibiciones conjuntas de poder se refería. En una época en que el poder y la influencia de las instituciones religiosas empezaba a ser cuestionado, intentando separar los ámbitos de actuación de la religión y la política, la disputa entre San Francisco y el regimiento bermeano plasma de forma clara como los poderes locales procuraron desde mediados del siglo XVIII dejar claros los espacios que correspondían a cada una de las instituciones. Nunca más esta institución podrá imponer su criterio en cuestiones que atañían al conjunto de la comunidad... sobre todo cuando se cuestionaba públicamente la autoridad de las instituciones locales.

La comprobación de que fuese el ayuntamiento quien saliese victorioso de este conflicto también nos habla de cómo las relaciones de poder habían variado y las oligarquías comerciales habían conseguido por fin hacerse con el control de las instituciones públicas.

El ámbito festivo va a ser uno de los escenarios privilegiados de esta lucha de las instituciones municipales bermeanas por recuperar el terreno perdido, tanto frente al poderoso Convento de San Francisco como frente a unos vecinos que se apoderaban de los espacios públicos para manifestar su calidad... y para deshacerse de los deshechos que generaban.

Juzgando el siglo XVII en Bermeo por la cantidad de quejas que los munícipes realizaron contra sus vecinos en el siglo XVIII debemos colegir que las calles bermeanas del Barroco debieron de estar especialmente llenas de suciedad y de infracciones urbanísticas. No es ilógica esta situación ya que nos encontramos ante un puerto de mar, con un casco urbano más grande que en la mayoría de los casos vizcaínos, que intentó mantener una preponderancia política que ya no tenía realmente y que intentaba cubrir con el comercio el declive de las pescaderías que la sustentaron.

En ese deseo de resaltar la grandeza de la localidad y en la recuperación económica que se da en la villa a partir del siglo XVIII, se encuentra la razón de todas las ordenanzas que intentan que los vecinos limpien las calles y las casas y que les ordenaba destruir los elementos que obstruían el tránsito por las calles. Y, como de costumbre, será la cuestión festiva la que se utilice como excusa para obligar a los vecinos a realizar estas tareas de “limpieza”.

En este sentido nos gustaría puntualizar lo citado por Prado Antúnez en su monografía sobre Bermeo, que habla de la religiosidad popular como medio de preservar la higiene en la villa. Bien es cierto que la limpieza de las calles por donde pasaban las procesiones es algo recogido por todas las autoridades municipales que hemos visto en nuestro estudio (ya se obligase a los vecinos por ordenanzas o decretos o lo realizase de motu proprio el ayuntamiento de turno) y que ello, desde luego, responde a una tradición más antigua que la barroca. A diferencia de lo expuesto por Prado Antúnez e Iñaki Bazán Díaz, de quien recoge la tesis, no creemos que esa limpieza se diese porque fuese una ofensa ante Cristo y los santos que contemplasen “unas calles que no presentaban unas condiciones higiénicas adecuadas”¹⁹¹⁰ sino que la ofensa era que las calles no fuesen adecuadas a la grandeza de quienes las atravesaban, ya fuesen santos de madera o seres de carne y hueso. Por eso se limpiaban las calles antes de la procesión sin que a nadie le importase que quedasen bien sucias después del tránsito de

¹⁹¹⁰ PRADO ANTÚNEZ, A. I., op. cit., p. 198, nota 19.

procesantes, vecinos, visitantes, etc. En ciertas festividades incluso como el Corpus (y sin nombrar las de un origen más laico como las que tenían por base a la Familia Real), donde se arrojaban flores, pétalos, se levantaban altares que luego desaparecían y había alegría por doquier, debería dudarse de que la limpieza supusiese una mejora excepto porque la basura antigua era sustituida por la basura nueva. Es por ello que en casi todas las ordenanzas locales también se ordenaba que los vecinos fuesen responsables de la limpieza de la calle frente al portal de sus casas bajo pena de multa ya que era la única forma de que la porquería, provocada por las fiestas o por cualquier otra causa, no acabase por devorar a los vecinos de las villas.

Mientras la mentalidad al respecto fue más religiosa que racionalista, la cuestión quedó reducida a lo puesto en las ordenanzas, pero será en la época barroca, con sus grandes desfiles llenos de significados, cuando surjan decretos por doquier en busca de una visión más hermosa y digna de las calles y Bermeo es un buen ejemplo de este hecho. Además, como luego comprobaremos, estas disposiciones bermeanas de limpieza también coinciden con el periodo de conflicto entre la masa poblacional y la institución municipal previa a la revuelta de la Aduana de 1718 y evidenciaban el deseo del ayuntamiento de imponerse sobre sus vecinos incluso en una cuestión en principio tan nimia como esta. Ya en 1699 tenemos la solicitud del ayuntamiento a los curas de la villa para que se publique en domingo, “al tiempo del ofertorio de la misa conbentual”, una disposición por la cual se exhorte a los

“...feligreses vecinos moradores que cada uno aliñe limpie y quite de sus puertas cualesquiera embaraço o embaraços de tierra maderos piedras o de otras cosas que embarazen la libertad de las calle publicas y el transito de las prozesiones que deben pasar por ellas...”¹⁹¹¹.

Dejando aparte los hechos que llevaron a la revuelta de 1718, desde comienzos del siglo XVIII el ayuntamiento de la villa hizo todo lo posible por potenciar el desarrollo económico de la misma con la creación de nuevas infraestructuras y la reparación de las antiguas (muelles, calles, portales, ermitas...) aunque no será hasta la segunda mitad del siglo que lleguen los hitos importantes (camino Bermeo Bilbao, puente del puerto o del Arenal, etc.). Ante esta resolución constructiva es lógico que los regidores procurasen que el casco urbano quedase en un estado acorde con las nuevas reformas, limpio y en perfecto estado, y el momento festivo era el adecuado para poner en práctica este deseo.

¹⁹¹¹ A.H.M.B. Libros de actas, nº. 1, 1680-1710, 25-II-1699, p. 201.

Unos meses después de la alerta dada en la misa de 1699, se empedraron las calles de la villa¹⁹¹² y en 1703, tan solo cuatro años después del aviso anterior, se vuelve a decretar la limpieza y desembarazo de las calles por parte de los vecinos¹⁹¹³.

Los avisos de alerta del regimiento para los vecinos buscando la limpieza de la calle se repetirán de forma sucesiva alternándose con el hermoseo de ermitas (encalado de la ermita de la Rosa en 1708)¹⁹¹⁴, reparación de calzadas (también en 1708)¹⁹¹⁵ y, mucho más importante, el arreglo de las bóvedas de la iglesia de Santa María caídas en 1710¹⁹¹⁶.

Ya hemos comentado como la reparación de la iglesia de Santa María fue una experiencia ruinoso que endeudó a la villa durante décadas (ya en 1711 tuvieron que pedir prestado para empezar las obras)¹⁹¹⁷ pero las cosas debieron de empezar a mejorar tras los desastrosos sucesos de la revuelta de la Aduana, en 1718 (que se saldó en Bermeo con más de una veintena de ajusticiados) y el incendio de 1722. Recordemos que en 1731 se había empezado la nueva obra del ayuntamiento y siguieron más obras civiles como el enlosado del portal cercano al ayuntamiento y la creación de una fuente junto al portal de Nuestra Señora de los Remedios¹⁹¹⁸. Pero esta bonanza económica en cuanto a infraestructuras civiles no tiene su paralelo en cuanto a las obras religiosas ya que en 1763 Santa María seguía en estado ruinoso¹⁹¹⁹ y ya sabemos que se acabó decretando su ruina y desmonte.

Desde esta época se descubre una evidente ideología práctica en los regidores locales que declaran en 1765 el derribo de la tejavana y toril de la plaza pública pues estrechaba y desigualaba la plaza y se esperaba crear en el futuro, como así se hizo, una plaza más proporcionada¹⁹²⁰. Ese espíritu, que nos habla ya de la cercana Ilustración, se evidencia también en el derribo de escaleras y balcones decretado por el ayuntamiento pues

“...diferentes vecinos de esta dicha villa [...] de sus casa han echo y sacado escaleras de piedra y madera en las calles publicas de esta dicha villa por donde

¹⁹¹² A.H.M.B. Libros de actas, nº. 1, 19-VIII-1699.

¹⁹¹³ *Ibíd.*, 30-XII-1703.

¹⁹¹⁴ *Ibíd.*, 10-VIII-1708.

¹⁹¹⁵ *Ibíd.*, 1-IV-1708.

¹⁹¹⁶ *Ibíd.*, 16-VIII-1710.

¹⁹¹⁷ *Ibíd.*, nº. 2, 16-VIII-1711, p. 8.

¹⁹¹⁸ A.H.M.B. Libros de decretos, nº. 6, 2-IV-1737.

¹⁹¹⁹ *Ibíd.*, 20-II-1763.

¹⁹²⁰ *Ibíd.*, 18-VIII-1765.

se asen las procesiones del día del Corpus, Jueves y Viernes Sto. Letanías entierros y otras funciones”¹⁹²¹.

Como vemos, de nuevo es la fiesta y el hecho procesional la excusa esgrimida para lograr la hermosura de la villa pero esta vez no solo para influir en la limpieza de las calles sino para reformar la estructura de las mismas, un deseo que nos habla ya de un afán reconstructivo muy alejado de la mentalidad barroca.

Si tan solo debiésemos juzgar a Bermeo por la cuestión del aseo urbano y las relaciones entre el ayuntamiento y otras instituciones locales deberíamos colegir que la fiesta barroca fue aquí poco brillante: calles sucias, iglesia en ruinas, disputas con los frailes de San Francisco... Pero no hay nada más lejos de la realidad ya que esas calles vieron transcurrir con toda pompa y rigor las procesiones, acompañadas por el estrépito de los fuegos de artificio, y la iglesia, aún arruinada o en proceso de decadencia, albergó una buena colección de monumentos pascuales ya que no fúnebres (no hemos encontrado ninguna cita al respecto), que decoraron con esplendor los arruinados muros eclesiales, haciendo resaltar la villa dentro del contexto vizcaíno.

A las puertas mismas del siglo XVIII, en 1696, localizamos el monumento levantado para Santa María de la Atalaya. Esta obra, encargada al maestro “estatuario” José de Uriarte¹⁹²², costó en su parte arquitectónica y escultórica 1250 reales¹⁹²³. La traza también fue encargada a un maestro escultor, Martín de Aguirre, a quien se pagó cuatro escudos de plata¹⁹²⁴. La pintura y composición del monumento fue asignada a Nicolás Brustin, pintor de Bilbao de la tantas veces mencionada saga de los Brustin, que realizó su tarea de forma conjunta con Nicolás de Osinaga¹⁹²⁵. La construcción fue desmontada para que los pintores pudieran llevar a cabo su trabajo en el hospital de la villa desde donde fue trasladada nuevamente a la iglesia. Como vemos, sin ser una obra de relumbramiento como las llevadas en la época en Bilbao, es una creación en la cual participaron un buen número de los mejores maestros locales e incluso foráneos

¹⁹²¹ A.H.M.B. Libros de decretos, nº. 6, 1-III-1762, p. 154-155.

¹⁹²² Juan de Uriarte es un arquitecto vecino de Bermeo que, dentro del llamado periodo churrigueresco, realizó ciertos trabajos en el campo de la retablistica. ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit, p. 259.

¹⁹²³ A.H.M.B. Libro de fábrica de las iglesias parroquiales unidas, nº. 913, 1696.

¹⁹²⁴ Este autor, como la mayoría de los citados hasta el momento, fue un artista polifacético, adscrito a la corriente churrigueresca, que trabajó en el desaparecido retablo de Nuestra Señora de la Consolación en San Antón para el Consulado de Bilbao (1698-1699), llegando a contratar un retablo para la localidad extremeña de Alcántara. ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit., p. 258-259.

¹⁹²⁵ A.H.M.B. Libro de fábrica de las iglesias parroquiales unidas, nº. 913, 1697.

(Brustin) que debían aportar a la localidad y su iglesia (y, por descontado, al ayuntamiento que la sufragaba) una brillantez y fama única dentro del entorno costero, comercial y pesquero en el que se encontraba.

El siguiente monumento realizado para Santa María antes de que fuese demolida data de 1755: en esa fecha se encargó a Manuel Antonio de Villalón y Recacoechea, vecino de Bilbao y maestro pintor¹⁹²⁶, que ya había trabajado en la reparación de monumentos en los Santos Juanes de Bilbao en el año 1732¹⁹²⁷. La experiencia de Villalón en este tipo de obras le sirvió para ser el rematante de los dos monumentos que se realizaron en las iglesias parroquiales de Bermeo, Santa María y Santa Eufemia, en 1755¹⁹²⁸. El costo total de los monumentos (entre los dos 1.500 reales) nos habla de unas obras que, sin duda, estarían hechas a base de bastidores baratos, visualmente vistosos y materialmente económicos. Tras su paso por Bilbao y Elorrio, Villalón era ya un experto en esta clase de tareas incluso en el mismo Bermeo¹⁹²⁹: fue el encargado de realizar en 1742 un repinte del anterior monumento de Santa María de la Atalaya¹⁹³⁰. Villalón, además, realizó otros trabajos en esta villa relacionados con el entorno festivo como la pintura y doradura de las andas de San Juan Bautista, Nuestra señora de la Soledad y San José¹⁹³¹. Vemos de nuevo como el regimiento bermeano acude a creadores de solvencia reconocida para llevar a cabo las realizaciones de la fiesta las cuales, aún sin disponer de dinero en exceso para su confección, eran encargadas a personas cuya profesionalidad era probada y de las que se podían esperar obras dignas y con un esplendor adecuado a las expectativas municipales.

Aunque el ayuntamiento no dispusiese de dinero suficiente para el arreglo de su iglesia mayor, si que se aplicará en tenerla cubierta de una brillantez suficiente a través de monumentos, palios, lienzos, guiones, andas, imágenes procesionales, pasos... todo con una función festiva clara. Y procurará mantener el legado de siglos pasados sobre todo en lo que se refiere a obras de indudable valor artístico que prestigiaban a los cabildos religiosos y laicos de la villa sobre todo en los momentos celebrativos. En ese

¹⁹²⁶ A.F.B. Elorrio, libro de fábrica de San Agustín, C.609 L.7783, 1751-1753.

¹⁹²⁷ A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de fábrica de los Santos Juanes, 164/002, 1732.

¹⁹²⁸ A.H.M.B. Libro de fábrica de las iglesias parroquiales unidas, nº. 913, 1755.

¹⁹²⁹ Sobre la labor de Manuel Antonio de Villalón como pintor: ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit., pp. 43, 67, 69, 105, 175.

¹⁹³⁰ A.H.M.B. Libro de fábrica de las iglesias parroquiales unidas, nº. 913, 1742.

¹⁹³¹ *Ibíd.*

sentido destaca la gran cruz procesional de la iglesia de Santa María inventariada en 1663:

“Primeramente la cruz mayor y en medio nuestro señor y en la mano derecha la virgen santísima y a la mano izquierda la madalena con doze remates a los lados quatro leones que tiene debaxo en la peana mas 25 piccas digo figuras chiquitas y seis angeles por la parte donde esta la figura de Nuestro Señor y por la otra los quatro evangelistas y el palo con su encaxe de plata y le faltan onze piedrecitas por los lados de abaxo”¹⁹³².

Como ya comentamos, esta cruz procesional no es la que salía en las procesiones menores como atestigua el siguiente dato del mismo inventario: “Yten la cruz ordinaria que anda en todas las procesiones que es de plata”. Para esta gran cruz se realizaron en el año 1701 unas nuevas andas ejecutadas por Adrián de Artolazaga (Artolaçaga)¹⁹³³, lo que confirma su condición de asiento. La cruz, posiblemente, sería renacentista, de extraordinaria complejidad y trabajo. Valorada en la villa como una obra artística de prestigio perduraría en el tesoro religioso tanto por su riqueza intrínseca como por el realce que proporcionaba a las funciones religiosas y festivas.

Pero si la villa destaca en el terreno festivo por su relevante ajuar artístico-religioso, monumentos incluidos, es aún más señera por la importancia que el regimiento local proporcionó a los fuegos de artificio, importancia y preocupación que solo llegará a tener un parangón similar en Bilbao y, quizás, en Valmaseda. Aún a riesgo de parecer reiterativos, es necesario que recordemos como el fuego, en su sentido lumínico, alcanzó una importancia trascendental en la época barroca:

“Vencer la noche era una de las pasiones de los barrocos que en sus fiestas hacían cabalgatas de caballeros vestidos de negro que, con hachas encendidas, recorrían la ciudad, creando de este modo un río de luz. La lucha de la claridad contra las tinieblas era, además de un exorcismo, otro de los medios de transformación del marco urbano cotidiano”¹⁹³⁴.

En todas las villas que estudiamos, y Bermeo no es una excepción, aparece la quema de barricadas para las noches festivas a la que se sumarían las luminarias que, también de forma similar al resto de las poblaciones estudiadas, se pondrían en las casas de los vecinos durante las celebraciones nocturnas.

¹⁹³² A.H.M.B. Libro de fábrica de las iglesias parroquiales unidas, nº. 913, 29-XII-1663?, p. 513.

¹⁹³³ *Ibid.*, 1701.

¹⁹³⁴ BONET CORREA, A, “Arquitecturas efímeras, ornatos y máscaras...”, op. cit., pp. 41-70.

“Las luminarias encendidas en la noche cambiarían el aspecto diurno de las arquitecturas introduciendo la magia resplandeciente de un alumbrado inhabitual”¹⁹³⁵.

Por todo el territorio peninsular las luces de los edificios buscarían esa mutación del entorno cotidiano para lograr la maravilla del cambio:

“La calles, plazas, edificios públicos y casas particulares eran objeto de intensa iluminación con antorchas, candiles, calabazas con bujías e incluso hogueras en parrillas de hierro. Estas prodigiosas construcciones iluminadas que se disputaban premios, eran un elemento inexcusable en las fiestas públicas”¹⁹³⁶.

No habrá sin embargo en Bermeo estas disputas reconocidas entre edificios iluminados: los principales edificios públicos del momento, las iglesias de Santa Eufemia, Santa María y el ayuntamiento, van a pasar por diversas vicisitudes (ruina de Santa María, incendio y destrucción del ayuntamiento...) y no rivalizarán en gran medida con las grandes construcciones privadas de la villa que, aparte de pasar por destrucciones e incendios varios como los públicos, van a ser en gran parte torres medievales reformadas (como la superviviente de Ercilla) y unos pocos palacios de los cuales no tenemos apenas datos y mucho menos descripciones fiables. Se puede concluir que el panorama constructivo general de Bermeo en estos siglos no es demasiado brillante: una iglesia mayor a la que a principios del siglo XVIII se le caen las bóvedas; un ayuntamiento que se incendia en 1722 y que se levanta de nuevo en 1731, dominando pese a su marginalidad el perfil de la plaza aún no trazada; una segunda iglesia asentada en el puerto, alejada un tanto del centro urbano, maciza, oscura y no demasiado amplia...a lo que habría que sumar un convento arruinado en la isla de Izaro, otro convento franciscano con el cual empieza a haber demasiadas disputas en lo público, varias ermitas en obras y otras en reforma. Y sumamos un trazado urbano, quizás más amplio y menos caótico que en otros lugares, pero igualmente sucio y lleno de irregularidades. En realidad, nada que no encontremos en otras villas estudiadas.

Todo lo dicho no es por otra parte óbice para que hubiese una pequeña lucha soterrada por demostrar a través de las luminarias exhibidas en los edificios la verdadera calidad de aquellos que las sufragaban. Al hecho de que las luminarias plasmasen las desigualdades sociales, con gran cantidad de luces en los edificios privados relevantes que rivalizarían con el ayuntamiento y las iglesias, el ayuntamiento podría haber promocionado los fuegos municipales por la circunstancia de no poder contar con un

¹⁹³⁵ BONET CORREA, A, “Arquitecturas efímeras, ornatos y máscaras...”, op. cit., 41-70.

¹⁹³⁶ PEDRAZA, P., op. cit., p. 181-187.

espacio religioso lo suficientemente brillante en el aspecto lumínico. Ante una disminución de su prestigio, el poder público de la villa va a invertir gran parte de sus haberes en la creación de unos fuegos de artificio regulares que cubrirán esta necesidad de notoriedad lumínica.

No es desdeñable que durante el siglo XVIII el regimiento bermeano se dedicase de tal manera a suministrar con fuegos artificiales al municipio ya que la llegada de este siglo supuso una merma en el prestigio de la institución que sus miembros buscaron paliar de diversas maneras siendo la festiva una de las más prestigiosas. Esa merma viene dada por los desastrosos acontecimientos de la Aduana, en 1718. Debido a la supuesta defensa del deseo monárquico del traslado de las aduanas interiores a la costa (lo cual gravaría todos los productos que se desembarcaran en Vizcaya), el pueblo de Bermeo se levantó en septiembre de 1718 contra el alcalde y su familia. Unos días más tarde se asaltó la prisión donde se guardaban los reos y se mató a casi todos los que allí se encontraban, lo cual provocó que las fuerzas reales tomaran cartas en el asunto.

Aunque este fuese el cuadro final de la revuelta (con el retorno final en 1722 de las aduanas a la costa) el origen se encuentra en el conflicto entre la oligarquía local y la masa de cofrades pescadores y pequeños propietarios por una parte, a los cuales se había despojado a lo largo de la Edad Moderna de toda capacidad de decisión en los asuntos municipales, y las propias disensiones entre los jefes, unos comerciantes y deseosos de reformas y otros propietarios rurales que deseaban proteger sus rentas. En este clima en 1688 se prohibió que los barrios se alternasen en el papel de alcalde y el número de cargos del ayuntamiento, se cuestionaron los salarios municipales en 1696 y en 1700 se estuvo al borde de la revuelta por los precios de la castaña en la villa. Todo ello derivó en un gran odio hacia la institución municipal que estalló en el conflicto de 1718, un odio que la fiesta, con su espectáculo de humo y ruido, con sus procesiones solemnes encabezadas por las autoridades, también ayudó a apagar.

Esta raíz de prestigio, sin la presión de los conflictos de fines del XVII y principios del XVIII, se encuentra también en la aparición de los fuegos artificiales en el Bermeo del Seiscientos ya que, por algunas citas en los libros parroquiales, podemos colegir que eran un pasatiempo luminoso muy apreciado en la villa desde principios del siglo XVII. Sin duda, ante una situación de crisis económica, el ayuntamiento se volcó en una distracción que cubría de luz y ruido sus calles y de prestigio su nombre,

escondiendo la desastrosa situación de la villa tras una máscara de sonido aturdidor y luz deslumbrante. A este respecto dice Maravall:

“Por su misma artificiosidad, por su dificultad, por el gasto en trabajo humano y en dinero que suponen, en resumen, por ser tanto lo que en todos los aspectos costaban, para tan corto tiempo, eran muestra muy adecuada del esplendor de quien los ordenaba, al mismo tiempo que respondían al gusto [...] por la invención artificiosa”¹⁹³⁷

En ese siglo, en un momento de gran penuria económica en el que la iglesia de Santa María aún se sostenía, encontramos recogidos en las cuentas de esta iglesia el pago de cohetes, ruedas y castillos de artificio. El primero de estos castillos aparece en 1664, reapareciendo en 1665 y 1671, este último con motivo de la celebración de Nuestra Señora de Agosto, La Asunción, formando parte de un gran despliegue de fuegos que se trajeron desde Bilbao¹⁹³⁸. Lamentablemente esta forma de artificio no vuelve a aparecer citada a partir de esta fecha en ninguno de los libros municipales estudiados.

Es también triste para nosotros que ninguno de estos castillos aparezca ni siquiera someramente descrito ya que, como de costumbre, se nos escamotea cualquier detalle sobre estas construcciones efímeras. Aunque en otros lugares de la Península hallemos aparatosas arquitecturas que contienen descripciones iconográficas, aquí solo Bilbao va a poseer alguna leve descripción sobre semejantes contenidos. En Bermeo no hay nada.

Pero no solo van a aparecer castillos en Bermeo sino que tenemos también al menos una “invención”, es decir, una construcción con fuegos de artificio que responder a un tema monográfico, en este caso la serpiente como fuente del mal. La obra fue levantada en 1660 con motivo de la celebración de una fiesta anual, la Asunción de la Virgen¹⁹³⁹, fiesta como vemos dedicada a la Virgen María. La creación de esta figura de la serpiente nos remite directamente a la ideología inmaculista y a las representaciones populares entonces entre los artistas españoles donde, en símbolo de victoria, la Inmaculada pisaba una serpiente (detalle que la unía a la mujer apocalíptica), símbolo del Demonio, de la Caída y del Pecado¹⁹⁴⁰. La creación de una serpiente de artificio que

¹⁹³⁷ MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco*, op. cit., p. 496-498.

¹⁹³⁸ A.H.M.B. Libro de fábrica de las iglesias parroquiales unidas, nº. 913, 1664, 1665, 1671-1672.

¹⁹³⁹ *Ibíd.*, 1660.

¹⁹⁴⁰ Aunque el culto y las representaciones de la Inmaculada Concepción tenían un largo raigambre en la península será a partir de finales del siglo XVI, con el descubrimiento de los plomos del Sacromonte de Granada que parecían confirmar la falta de mácula en María, cuando el culto se revitalice y los reyes de la casa Austria, sobre todo Felipe IV, encabecen la defensa del dogma ante la misma cátedra de San Pedro.

acabaría quemada y deshecha en medio del regocijo general, consumida por el fuego de la Fe, adoctrinaba de forma ingeniosa a los vecinos, distraía su voluntad, y suscitaba en las autoridades municipales la admiración por el sufragio de una pieza semejante.

Visto el prestigio que derramaba sobre ellos los fuegos, las autoridades se preocuparon a lo largo de los siglos XVII y XVIII por dotar a las fiestas en la villa de un número suficiente de fuegos de artificio que aumentase su consideración y cubriese el entramado urbano de luz y maravilla suficiente. Para lograr ese propósito desde el siglo XVII habrá en la villa un encargado de realizar castillos, e incluso cohetes con “papel, hilo de bala y azufre”¹⁹⁴¹. El primero del cual tenemos noticias es Antonio de Guecho que se ocupó de realizar “coetes volanderas y otras inbenciones de fuego” de 1664 a 1673 en la villa de Bermeo siendo sustituido por José de Urdaybay de 1677 hasta 1684¹⁹⁴². En el siglo XVIII tenemos a Francisco Xavier de Nazar, “polvorista”, a quien le paga el ayuntamiento de Bermeo 1020 reales de forma anual por “24 docenas de cuetes (sic)”, un número anual adecuado al que se suman dos ruedas de de pólvora quemadas por San Juan y su víspera¹⁹⁴³.

A tanto llegaba la afición y el deseo de prestigio de las autoridades bermeanas que no dudaron en buscar los fuegos de artificio a Vitoria, villa entonces muy reputada en cuanto a la creación de estos elementos festivos, y ya en 1664 vemos como traen los cohetes desde allí¹⁹⁴⁴. Incluso, en 1764, se llegó a contratar a un polvorista vitoriano, Pedro de Mandojana, que trajo ocho docenas de cohetes a cuyo pago hubo que sumar “su jornal y ocupación”¹⁹⁴⁵.

Aunque a partir de este momento no disponemos de más datos relevantes sobre estas creaciones debemos de creer que seguirían a lo largo de todo el siglo XVIII aunque ya con un sentido muy distinto al del siglo XVII: frente a las temáticas descriptivas de los mismos expresadas a través de los castillos y las invenciones, el siglo XVIII recogerá de estas obras solo su sentido lumínico y ruidoso, dejando paso los contenidos temáticos al puro aturdimiento sonoro y visual. Así, la centuria culmina con

El arte será un rápido reflejo de esta devoción nacional y las representaciones de la Inmaculada se harán muy populares en toda la Península muchas de ellas confundiendo sus atributos con los de mujer apocalíptica. STRATTON, S., op. cit., pp. 3-128.

¹⁹⁴¹ A.H.M.B. Libro de fábrica de las iglesias parroquiales unidas, n.º. 913, 1660.

¹⁹⁴² *Ibíd.*, 1664; 1665; 1671; 1673; 1677; 1679; 1680; 1684.

¹⁹⁴³ A.H.M.B. Libros de cuentas, n.º. 968/6, 1770.

¹⁹⁴⁴ A.H.M.B. Libro de fábrica de las iglesias parroquiales unidas, n.º. 913, 1664.

¹⁹⁴⁵ A.H.M.B. Libros de cuentas, n.º. 968/5, 1764.

creaciones como los boladores, ruedas, granadas y salidores que vemos citados en 1791¹⁹⁴⁶.

Como hemos visto el ayuntamiento de Bermeo procuró a lo largo de los siglos XVII y XVIII tener una preeminencia clara en el terreno festivo tanto a través de las procesiones por la villa (elemento en el que disputó su importancia al Convento de San Francisco y que concluiría con la desaparición de los frailes del desfile de Jueves Santo) como de la exhibición de alhajas y elementos religiosos varios (desde la cruz mayor a los palios y guiones) debido al progresivo deterioro de la iglesia de Santa María. Esta búsqueda de preeminencia en el terreno festivo le llevó también a procurar el control de sus vecinos en cuanto al cuidado y aspecto de las calles se trataba ya que la visión del entramado urbano durante las celebraciones repercutía directamente en su prestigio como dirigentes de la comunidad. Procurando disimular la ruina de Santa María y la limpieza de las calles procesionales, no es de extrañar que se incentivase más en la villa el recurso a los fuegos de artificio, recurso barato pero de gran prestigio, que ya había alcanzado un gran esplendor en el siglo XVII. De esta forma, las luces y explosiones de color y ruido atraviesan todo el siglo dieciocho y se adentran en el diecinueve pero perdiendo a lo largo de la centuria descrita cualquier referencia a temáticas descriptivas, cualquier referencia puramente barroca.

7.6 Elorrio: piedra y notoriedad social.

A lo largo de este trabajo hemos visto como el estudio de las fiestas barrocas está condicionado por razones como la falta de descripciones por parte de las autoridades del momento, la escasez de documentos, la desaparición del escenario permanente y otras circunstancias que hacían que nuestro intento de recreación a veces peligrase. En Elorrio, villa del duranguésado fronteriza entre las tres provincias de Vizcaya, Álava y Guipúzcoa, vamos a encontrar de nuevo las dos primeras circunstancias alegadas (no hay libros de actas anteriores a 1666) con un agravante excepcional: que contando con un patrimonio monumental único desde el siglo XVI, en el ámbito festivo éste apenas es relevante. Ni siquiera la gran obra de la iglesia parroquial de la Purísima Concepción nos ayudará demasiado en nuestro propósito: su

¹⁹⁴⁶ A.H.M.B. Libros de cuentas, nº. 990/5, 1791.

hermoso retablo barroco de fulgurantes dorados es una obra que se concluye en la cesura de la mitad del siglo XVIII, poco antes de que nuevos vientos ideológicos soplen en la zona vizcaína, siendo escenario de la fiesta barroca durante muy poco tiempo y de forma muy poco brillante.

Si ya es difícil hacer mención festiva de los grandes edificios públicos, ya sean religiosos o laicos, todavía más difícil nos resultará citar de forma celebrativa los grandes palacios, torres y casas privadas de la localidad, ya que la mayoría de ellos se encuentran fuera del casco urbano de la época debido a circunstancias como el deseo de estar junto a la calzada y camino real que orillaba el núcleo primitivo de la villa y la voluntad de conseguir un terreno propicio a la construcción más amplio de lo que el reducido centro urbano (compuesto únicamente de dos calles y un cantón) podía ofrecer.

El dinero indiano jugó un importante papel en este desarrollo urbano de la villa en el siglo XVII, único en toda Vizcaya, y que busca exhibir su prestigio a través de la exhibición de sus blasones más que a través de una arquitectura que siempre será severa y clasicista. Por todo ello las grandes construcciones privadas ignoran el centro urbano y se agolpan en barrios periféricos como San Fausto, Suso, Urarka, Saldosin, etc., alrededor de las vías comerciales. Palacios y casas como Zearsolo, Lekerika-Ossa, Arespakotxaga-Mendivil o Tola tienen balcones y logias realizadas para disfrute privado o con una intención de propaganda social sin que la función festiva sea determinante ni en su creación ni en su uso.

Pese a esta dispersión del poder local privado, siempre habrá palacios muy importantes, de grandes linajes de la población, que se van a ubicar cerca del centro urbano pues es allí donde siempre residirá el poder administrativo y municipal, formando de esa manera parte del proceso festivo aunque de forma marginal. Lo que se busca es compartir el prestigio que otorgan los espacios administrativos y religiosos de la villa; el añadido festivo es solo eso, un añadido sin demasiada relevancia. Y, aunque la fiesta no sea la razón de ser de la mayor parte de los elementos que comprenden estas construcciones, si que formarán parte de ella en algunos momentos, sobre todo en lo que se refiere a los alardes, que evolucionarán hacia los llamados “Errebonbillos” que aún se celebran en la villa.

Mientras que las formas artísticas de la fiesta barroca (arquitectura efímera, música, ornamentos visuales, etc.) apenas tendrán predicamento en la villa y desaparecerán con rapidez (el teatro es el mejor ejemplo), el alarde si perdurará debido a

su función social más que festiva que le permitía unir a los vecinos dispersos por los diversos arrabales y barrios para componer un todo único, una globalidad que se amparaba bajo la bandera de Elorrio.

Es inútil que tratemos de explicar el fenómeno barroco festivo en Elorrio sin que procuremos antes comprender la evolución histórica y urbana de la villa pues es sin duda la segunda la que va a determinar la importancia de la primera.

Elorrio se asienta en el antiguo territorio de la Anteiglesia de San Agustín de Echeverría, en el extremo suroeste del territorio vizcaíno, limitando con Guipúzcoa y la parte más occidental del Duranguesado, en la parte alta del valle del Ibaizábal. En terrenos de Elorrio se encuentra el único punto donde se unen actualmente las tres provincias vascas, Besaide. Todos estos datos nos sirven para colegir que estamos en un enclave estratégicamente privilegiado habitado desde mucho antes que se diese rango de villa a ninguna de las poblaciones estudiadas, incluida la propia Elorrio.

Fue esta situación única la que hizo que el señor de Vizcaya fundase en 1356 la villa para detener las incursiones guipuzcoanas en terreno vizcaíno y dominar el nudo de comunicaciones entre ambos territorios. Su carácter defensivo determinó que se situase en el fondo de un valle, junto al río Zumelegui, aprovechando de este modo el cauce de agua como una barrera natural y cercando el recinto urbano para mayor seguridad. Este emplazamiento tenía sin embargo un serio inconveniente: para aprovechar la defensa que suponía el río se alejó el centro urbano de la calzada tradicional que llegaba desde Guipúzcoa y que garantizaba la ruta comercial entre ambos territorios¹⁹⁴⁷.

Pasado el momento de inestabilidad que supuso para Vizcaya el conflicto banderizo entre los diversos linajes del territorio, con un aumento palpable del número de vecinos, la población empezó a crecer más allá de sus murallas a partir de las últimas décadas del siglo XV.

Acabadas las luchas, sin necesidad de una muralla defensiva que los protegiese, la ruta comercial alcanzó un desarrollo tan importante como para hacer que los grandes linajes rurales que buscaban asentarse en la villa, para gozar de sus privilegios y de su orientación comercial, hiciesen sus nuevas casas fuera del recinto amurallado y cerca del camino que garantizaba su crecimiento. Es por ello que la mayor parte de los

¹⁹⁴⁷ AGUIRRE KEREXETA, I., *Elorrio (aproximación a una monografía local)*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1992, p. 42 y ss.

palacios, torres y casas que se conservan del Renacimiento y el Barroco están fuera del centro histórico de la localidad, en los barrios periféricos (San Fausto, San Roque, Suso, Urarka, Saldosín y Kurutziaga, parte de los cuales se desarrollaron en el siglo XVII).

La voluntad de los linajes elorrianos que abandonaron el entorno rural aprovechando la paz para asentarse en la villa, hizo que ésta se empezara a llenar de nuevas construcciones cuya creación se vio favorecida también por una circunstancia externa: la afluencia de dinero que los numerosos indianos de origen elorriano enviaban a su villa natal. Ello explica que, frente a unas villas vizcaínas del siglo XVII en penuria extrema, como han sido la mayor parte de las descritas en nuestro trabajo, Elorrio presente si no una bonanza económica al menos una economía bastante saneada lo cual lleva a que en el siglo XVII recoja una cantidad de nuevas construcciones particulares imposible de encontrar en ningún otro punto de Vizcaya. Frente al siglo XVII, el siglo XVIII se muestra como un periodo de ralentización de los ánimos constructivos ya que la mayoría de los linajes ya habían levantado sus grandes palacios en el siglo anterior.

Ante estos hechos no es de extrañar que las procesiones pertenecientes al calendario litúrgico en Elorrio no se alejen del casco antiguo ya que la dispersión de las casas de los linajes, debido al interés económico y la falta de espacio dentro del casco, hará que este quede casi tan solo para el poder municipal y religioso.

De esta forma Elorrio, con sus abundantes casas-palacio independientes en los arrabales históricos, parece demostrar la idea del “ethos vascongado” antiurbano que Martínez Gorriarán defendía y que se resume en que, por evolución histórica, la élite culta vasca nunca tuvo un concepto estético que se adecuase a la centralización urbana y habitacional que las ciudades suponían¹⁹⁴⁸. Quizás gran parte de las villas que hemos estudiado, con sus casas-torre apiñadas en el centro urbano, no se ajusten a este hecho pero no cabe duda de que Elorrio, al menos, si lo hace lo cual demuestra una evolución tanto social como histórica diferente a las villas vistas hasta el momento.

¹⁹⁴⁸ MARTÍNEZ GORRIARÁN, C., *Casa, provincia, rey: para una historia de la cultura del poder en el País Vasco*, Zarauz, Alberdania, 1993, pp. 333 y ss.

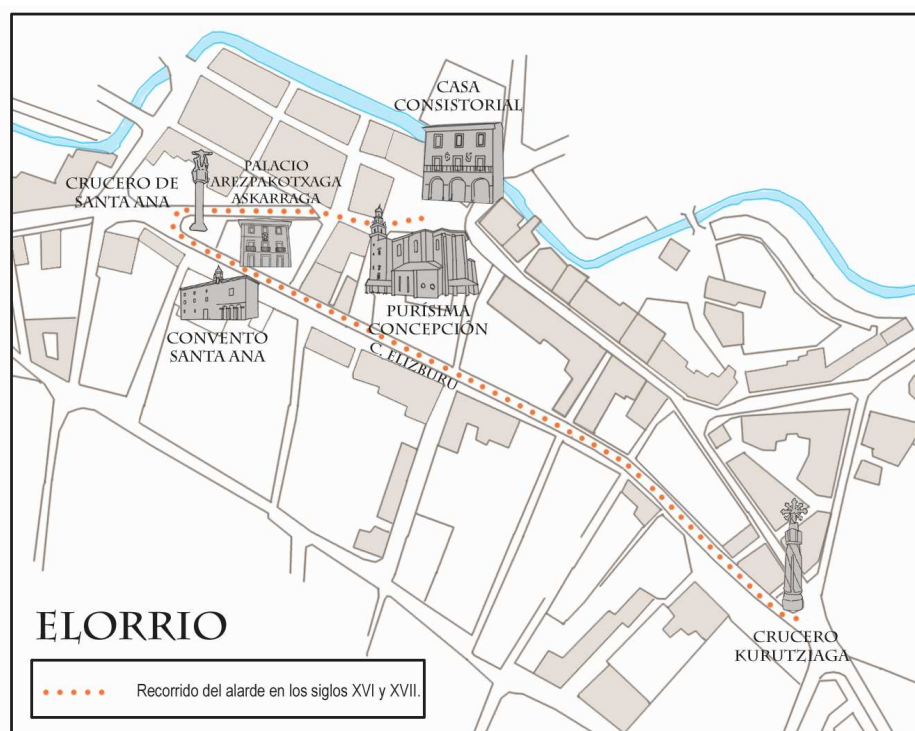


Fig. 113. Plano de Elorrio con el recorrido del alarde en los siglos XVI y XVII.

El casco viejo de Elorrio [fig. 113] era un terreno más o menos rectangular junto al Zumelegui formado por dos calles, Del Campo y Del Río (actuales Don Tello y Erreka), y atravesado por un único callejón. En la muralla que rodeaba el casco se abrían seis puertas que coincidían con las bocas de las calles y del cantón. Solo se conservan las puertas del cantón, una de las cuales está dentro del palacio Arespakotxaga-Mendibil que se edificó en la zona que daba a la antigua muralla.

Ya en el siglo XVI, en los arrabales que conducían hacia los caminos de Durango y Guipúzcoa, se produjeron los primeros ensanches con palacetes de moderadas dimensiones, de fachada estrecha y gran profundidad, alineados a lo largo de una calle principal¹⁹⁴⁹. Estas construcciones estaban situadas en parcelas heredadas de las medievales y solo se diferenciaban de estas en las fachadas y materiales que las sustentaban. Así pues la mayor parte de las obras de ese siglo se alinean en las calles que entonces conformaban los arrabales de Suso y San Fausto que se unieron a finales del siglo XVI creando una vía que se convirtió en el nuevo eje de circulación de la villa, dejando definitivamente de lado el antiguo casco.

¹⁹⁴⁹ La teoría respecto a la arquitectura privada de Elorrio de época moderna que vamos a exponer en nuestro trabajo está tomada en su mayor parte de LEIS ÁLAVA, A. I., "Arquitectura residencial culta en la villa de Elorrio", *Ondare*, nº. 24, 2005, pp. 57-82.

Una excepción que se halla en el casco viejo, y que es uno de los más bellos edificios del periodo, es el palacio de Arabio (construido hacia 1570) que se halla frente a la antigua entrada principal de la parroquia de la Purísima Concepción. Sin embargo la mayor particularidad de esta construcción es su hermosa logia trasera de estilo manierista que es fruto de una prolongación de la casa realizada a finales del Quinientos: es una galería de doble arcada con columnas jónicas y arcos de medio punto en el piso bajo y columnas corintias y arcos rebajados en el superior. El hecho de que este mirador ahora abierto a la calle sea una modificación del proyecto original de la casa, y su situación esquinada pero casi pegante con la iglesia, parece hablarnos de una ambición propagandística del dueño que nos remite de forma extraordinaria con la fiesta ya que proporcionaba a los habitantes del inmueble la forma perfecta de contemplar y ser contemplados con admiración. Sin embargo esta intención puramente festiva de la logia es algo que debemos desechar pues, casi con total seguridad, en el XVI la logia daría a un huerto particular o jardín (así lo vemos en palacios elorrianos de época barroca como el de Arespakotxaga-Mendivil [fig. 114] o el de Arespakotxaga-Azkarraga) lo cual destroza la especulación festiva de este elemento constructivo. Sin embargo no se puede descartar del todo una secundaria intención celebrativa puesto que tanto la segunda galería de Arabio como la perteneciente al palacio Arespakotxaga-Mendivil están a una altura suficiente sobre los jardines interiores como para poder vislumbrar los espacios públicos que hay más allá...y ser visto a la vez.



Fig. 114. Galería. Palacio Arespakotxaga-Mendivil (siglo XVII). Elorrio.

Lo dicho para el palacio de Arabio nos sirve de igual forma para los severos palacios clasicistas que las pudientes familias elorrianas levantaron en el terreno de la villa durante el siglo XVII: por mucho que rastreemos en ellos elementos que en otros contextos nos hablarían de una evidente intención festiva (los numerosos balcones de la casa Zearsolo, desde cuya fachada original se vislumbra el ábside de la Purísima; el

larguísimo balcón corrido de la fachada principal del palacio Lekerika-Ossa o las diversas logias zagueras o laterales vistas en palacios como el de Arespakotxaga-Mendivil, el del marqués de Tola, el de Arespakotxaga-Azkarraga o el ya citado de Lekerika-Ossa), su alejamiento de las calles del Casco Viejo, así como su individualidad y lejanía del centro del poder municipal nos remiten más bien a un propósito propagandístico social fuera del ámbito festivo. Al alejarse del centro urbano la grandeza de los linajes se vislumbraba en el tamaño de las casas y su número de vanos, de balcones, en el tamaño de los escudos...con elementos arquitectónicos que pudieran producir respeto a los viandantes en cualquier contexto y que, a la vez, permitiesen a los habitantes de la casa controlar a los que pasaban por sus inmediaciones. El uso festivo se revela así como un añadido no como un origen. Ciertamente que en la mayor parte de los edificios privados de las villas vizcaínas sucede lo mismo pero en ningún lugar como en Elorrio será tan evidente el carácter marginal del hecho festivo respecto a los mismos.

De este modo, podemos concluir que, aunque varios de los palacios intentan un acercamiento a las antiguas calles del centro histórico, en realidad se van a ir alejando sistemáticamente de él, habiendo numerosos casos en que grandes palacios se hallan en los arrabales más alejados del centro histórico. Algunos de los grandes linajes, bien es cierto, intentarán permanecer lo más cerca posible del casco viejo (palacios de los diversos Arespakotxaga, Urquizu) pero, en general, se impone un alejamiento claro del centro urbano donde hay terreno suficiente para realizar grandes construcciones acordes con las fortunas existentes. De esa manera los palacios de los linajes no participarán en las festividades religiosas de carácter habitual más relevante para el poder municipal como el Corpus Christi o Semana Santa, cuyas procesiones desfilaban por la calle del Río, la más transitada de la villa, y donde no se encuentra ni un solo palacio urbano¹⁹⁵⁰.

Ese alejamiento del centro urbano, ese no necesitar de la admiración de los vecinos a través del engaño festivo, revela que los linajes no consideraban necesario epatar a la gente del lugar para contar con su respeto. Podían demostrar su jerarquía tan solo con la exhibición de poder y riqueza que representaban sus palacios. La fiesta barroca era algo secundario cuando no innecesario.

Tan solo hay un caso curioso que debemos señalar respecto a las construcciones privadas del siglo XVII y la fiesta y se refiere: la casa Arespakotxaga-Andueza. Se dice

¹⁹⁵⁰ AGUIRRE KEREXETA, I., op. cit., p. 78.

que esta construcción fue levantada con urgencia por Juan Bautista de Arespakotxaga y Andueza para recibir a una importante visita¹⁹⁵¹. Es de destacar este origen quizás más protocolario que festivo porque, de ser cierto, concordaría perfectamente con el hecho de contar con un respetable patio central, de tipo castellano, uno de los pocos que se edificarían en el Señorío de Vizcaya: es evidente que este tipo de patios se identifican tanto con el trajín económico de una gran casa como con su uso protocolario (recordemos que los asuntos privados de la familia se trataban en la Italia del Renacimiento en los grandes patios interiores de los palacios, a modelo de los florentinos) y su creación resulta afortunada en Elorrio si se deseaba agasajar privadamente a algún importante señor. Pero este hecho, que habla de importantes fiestas privadas en el lugar, no nos sirve a la hora de analizar las fiestas públicas.

La fiesta pública barroca en Elorrio también cuenta con sus peculiaridades puesto que, aparte de escasa, revela un interés muy acusado por formas vecinales inclusivas como los alardes mientras que relega casi hasta la desaparición el ornamento efímero que encontraremos mucho más acusadamente en el XVIII que en el XVII. Para ello tenemos que entender que el casco urbano de Elorrio, al crecer gracias a los barrios extramuros tras finalizar el conflicto de los banderizos, sufrió una dispersión vecinal que necesitaba de ciertos ritos para formar un todo social, rito que proporcionó el alarde más que cualquier otro momento celebrativo.

La evolución de los gustos artísticos de la élite social de Elorrio, por otra parte, permitirán en el XVIII la llegada de un barroco más ornamentado que casaba mal con el severo clasicismo imperante entre el poder local hasta ese momento. El recurso a artistas que conocían las corrientes artísticas en Madrid, la posible influencia del barroco americano conocido por los indianos que aportaron dinero para las obras de la Purísima o el aprecio a las modas provenientes de Francia, harán que, en lo público, Elorrio se cubra de formas barrocas exaltadas teniendo el retablo mayor de la Purísima como buque insignia del conjunto monumental del momento.

Sin embargo, esa moda barroca, de influencias madrileñas y francesas, pronto pasará y será sustituida de nuevo por el clasicismo que traspasa la arquitectura vizcaína de la época moderna. En ese sentido se debe entender el afianzamiento de un rito como el alarde de Elorrio que se conformó en torno a las cruces que se situaban en los

¹⁹⁵¹ LEIS ÁLAVA, A. I., "Arquitectura residencial culta en la villa de Elorrio"... , op. cit., p. 68.

comienzos de los arrabales para dar fe de ese nuevo territorio habitacional que la villa desarrollaba. El alarde perdurará más allá de las modas porque se convertirá en un medio eficaz de unión de los pobladores de la villa, dándoles un motivo de orgullo para sentirse parte de la comunidad en la que vivían. Y aunque ello fuese realizado gracias a la fiesta, alcanzando su forma definitiva en el periodo, sin embargo las formas barrocas tendrán que ver muy poco en este hecho.

La dispersión vecinal venía determinada, como ya hemos dicho, por un casco urbano original tremendamente reducido (dos calles y un cantón) que no podía contener todo el volumen poblacional que llegó a partir de fines del siglo XV. Aparte quedaba el hecho de que, habiendo dinero, los vecinos preferían lugares más espaciosos que el viejo casco urbano que había resultado arruinado en gran parte con el incendio de 1480¹⁹⁵².

La evolución de las iglesias de Elorrio evidencia también de forma clara esa dispersión vecinal de los habitantes que se reforzará cuando la anteiglesia de San Agustín de Echevarría sea anexionada a la villa de Elorrio. Hasta finales del siglo XV, los habitantes de la villa, sin una iglesia propia, acudían a la de la vecina anteiglesia, de la que se había desgajado la villa en el siglo XIV.

La iglesia de San Agustín, importante en muchos sentidos (alrededor de la primitiva iglesia surgiría antes del siglo XI un núcleo conventual que daría lugar a la anteiglesia), no lo es en nuestro trabajo por una simple razón: siempre estuvo demasiado lejos del centro de la población. Nunca fue escenario privilegiado de las grandes celebraciones del calendario anual (Semana Santa y Corpus) y nunca la encontraremos citada en relación a celebraciones extraordinarias. Edificio gótico-renacentista del siglo XVI, levantado sobre los restos de otro más antiguo, sorprende su gran nave central aunque, si tenemos en cuenta que en el momento de su mayor esplendor aún era la única iglesia de la villa (la Purísima cubría sus bóvedas en 1597)¹⁹⁵³, esta circunstancia no debiera sorprendernos tanto.

El hecho de que San Agustín fuese una fundación privada de merelengo (patronazgo de los Ibarra) y su lejanía del centro urbano, llevó a las autoridades locales

¹⁹⁵² La falta de espacios y el incendio de 1480 serían las causas fundamentales que explicarían la despoblación de la calle del Campo en la Época Moderna y que recibe ese nombre por haber sido dedicada a huertas a lo largo de todo el periodo. GIL ABAD, D., *Elorrio: uriaren Erdi Aroko hirigintza=Urbanismo medieval de la villa*, Elorrio, Elorrio Udala=Ayuntamiento de Elorrio, 1997, p. 191.

¹⁹⁵³ AGUIRRE KEREXETA, I., op. cit., p. 137.

a decidirse a levantar una nueva iglesia, tras las guerras banderizas, emplazada fuera de la muralla de la localidad. El reciente clima de inseguridad que la villa había experimentado a manos de los linajes les llevaba a pretender una iglesia que estuviese cerca del mismo casco urbano pero, como no había espacio dentro de la muralla para levantarla, se realizará a 45 metros de ésta, sin pegarse a ella, pues en ese momento también había edificaciones en ese lugar¹⁹⁵⁴. Esta iglesia es la Purísima Concepción aunque el patronazgo único de la villa sobre la iglesia aún se demoraría durante varios años debido a una decisión real¹⁹⁵⁵.

La iglesia parroquial [fig. 17] es un imponente edificio gótico-renacentista, de planta de salón, cuya construcción fue empezada en 1449 en estilo gótico para ser reformada al renacentista a partir de 1506 siendo terminada su factura a finales del siglo XVII. Destacan en su interior cuatro altísimas columnas con capitales corintios que soportan varios tramos de la bóveda de crucería, de formas estrelladas, una de las más complicadas de la arquitectura vasca¹⁹⁵⁶. La torre, levantada a fines del XVII en sustitución de la antigua espadaña, y aunque ha sido calificada por algún autor como de estilo “herreriano”¹⁹⁵⁷, nos remite por su desornamentación al clasicismo barroco de estirpe romana que emanaba del santuario de Loyola. En realidad, este clasicismo severo que revela la torre de la iglesia está relacionado directamente también con las formas arquitectónicas que imperaban en la villa pues si hacemos un repaso de los palacios y casas levantados en el XVII veremos que la escasa decoración, las líneas rectas, puras y severas, nos asaltan en cada rincón de la pequeña urbe.

El templo de la Purísima es un edificio con una única nave de salón de gran altura, repetidamente blanqueada desde el siglo XVIII, que saca un gran partido a los gruesos muros con contrafuertes, ventanales pequeños y altos, y un irrisorio óculo a los pies, en el muro occidental, otorgando una gran luminosidad barroca a un espacio religioso que en principio no debiera tenerla. Pero, sobre todo, el interior de la Purísima se transforma escenográficamente y se llena de reflejos dorados gracias a su magnífico retablo rococó levantado en el siglo XVIII [fig. 23].

¹⁹⁵⁴ GIL ABAD, D., op. cit., pp. 165 y 167.

¹⁹⁵⁵ El rey concedió, de 1634 hasta 1712, el patronazgo de las iglesias de Elorrio al Duque de Ciudad Real pasando tras su muerte a la villa. A.F.B. Elorrio, C.9 L.112, 1712.

¹⁹⁵⁶ VALVERDE, J. R., *Iglesia de la Purísima Concepción Concepción (Elorrio)* (en línea). [Citado el 6 de junio de 2011] Diputación Foral de Bizkaia=Bizkaiko Foru Aldundia. Serie Patrimonio Histórico de Bizkaia. Disponible en http://www.bizkaia.net/Kultura/Ondarea_Bizkaia/pdf/ondare/40%20c.pdf.

¹⁹⁵⁷ AGUIRRE KEREXETA, I., op. cit., 139.

Este retablo es excepcional dentro de la decoración mueble de las iglesias vizcaínas debido a su extraordinaria decoración con guirnaldas aspadadas, rocalla, flores, columnas salomónicas (legado del retablo trazado por Alberto Churriguera nunca acabado), bustos, motivos vegetales, etc., siguiendo el esquema de retablo-cascarón difundido gracias a las obras de los Churriguera. En el siglo XVII hay un primer intento de ejecución interrumpido al que seguiría la traza de Alberto Churriguera que procuraría llevar a cabo José de Alcorta sin llegar a concluir el trabajo. Tras estancarse la obra en 1729, levantado ya el primer cuerpo, la construcción no se reanuda hasta la década de 1750¹⁹⁵⁸ aunque no sería hasta 1754 que la ejecución se afianzara con el resultado que hoy conocemos¹⁹⁵⁹.

Obra costosa y de larga duración (su ejecución dependía de las donaciones recibidas), este retablo no fue dorado hasta casi el último año debido a los numerosos problemas que hubo, no solo en lo económico, sino también con sus artífices. Hubo un pleito con los doradores, uno de Vitoria y otro de Mondragón, pues no se avinieron a seguir las condiciones impuestas por el vecino de Pamplona, Pedro Antonio de Rada¹⁹⁶⁰, para la ejecución del dorado. Su policromía rococó, obra ante todo de Antonio Ximénez (o Jiménez) de Echevarría, el dorador natural de Mondragón, ha sido calificada como una “de las más bellas del barroco vizcaíno”¹⁹⁶¹ ofreciendo una amplia visión dorada, digna de las mejores aspiraciones barrocas, en la que se alternan “el bruñido y el bronceado” en medio de labores cinceladas en base a motivos geométricos y detalles rococós. En medio de tanta exhuberancia dorada destacan los colores de los ropajes de las figuras en los que predominan los rojos y los verdes.

Pese a la toda la exhuberancia decorativa y la impresión de grandeza que proporciona el retablo cascarón, si quitamos los elementos dorados y la rocalla, que nunca alcanza la exageración exhibida en otros lugares de España, nos queda una obra de líneas clasicistas (con una planta barroca, eso sí) que casaría bastante bien con el espíritu de la villa (no debemos olvidar que el exceso de las columnas salomónicas

¹⁹⁵⁸ *MONUMENTOS de Bizkaia*, T. III, op. cit., p.159.

¹⁹⁵⁹ El tracista en esta ocasión fue Diego Martínez de Arce, arquitecto de Madrid, y la arquitectura del retablo responde a Silvestre Soria, arquitecto natural de Navarra aunque vecindado en Madrid. *Erretaulak...*, op. cit., vol 2, p. 911. También ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit., pp. 49, 68, 72, 114, 128. Sobre Silvestre Soria en concreto y la realización del retablo mayor de la Purísima, ibíd., pp. 384-386

¹⁹⁶⁰ Este dorador era otro artista de origen cántabro aunque fuese vecino de Pamplona y desarrollase casi toda su labor en la zona navarra. *ARTISTAS cántabros...*, op. cit., p. 550. También A.F.B. Elorrio, C.269 L.3423, 18-II-1759, pp. 16-17.

¹⁹⁶¹ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. [dir. y coord.], *Erretaulak...*, op. cit., vol. 2, p. 914.

corresponde a un proyecto abandonado). Aún así un año antes de dar por acabada la obra, en 1759, los regidores locales se preguntaban aún si no debían desmontarla entera y hacer de nuevo todo el retablo¹⁹⁶². Es decir, a pesar del clasicismo exhibido y el adorno contenido y orquestado por Silvestre Soria, ejecutor de la traza de Martínez de Arce y heredero de las formas barrocas emanadas desde Madrid, el derroche decorativo no acababa de convencer a los severos munícipes... al menos severos en cuanto al gusto artístico se refiere. Y ello aunque se desmontó todo lo realizado en los intentos barrocos precedentes¹⁹⁶³ y solo se aprovecharon las columnas salomónicas ya mencionadas y algunas esculturas de García de Ontañón pues Martínez de Arce reideó por entero la obra. Por ello no nos cabe duda de que la intención del ayuntamiento elorriano respondería sobre todo al gusto extremadamente clasicista de una villa llena de hidalgos enriquecidos en las Américas que alababan ante todo el arte de los siglos precedentes. Sin embargo, finalmente, triunfó la obra final, con las partes integradas, suponemos que sobre todo por cuestiones de presupuesto ya que las columnas salomónicas del retablo anterior diferían con mucho de las realizaciones clasicistas llevadas a cabo por Soria y sus coetáneos vizcaínos.

Este amor-odio que mantuvieron los próceres con la obra ejecutada por Soria, “artífice arquitecto y adornista”¹⁹⁶⁴, revela hasta que punto los gustos artísticos perduraban en el ideario colectivo de las jerarquías locales y como estos se amoldaban con renuencia a las nuevas corrientes llegadas de fuera del Señorío. Es fácil colegir este principio si vemos la evolución del gusto artístico que se experimentó en esos más de 80 años que transcurrieron desde que se ideó el primer retablo, a finales del siglo XVII, hasta que este se dio por finalizado, a fines de la década de 1760, y que son los que marcan en Vizcaya la transición de un primer barroco clasicista, a otro más churrigueresco, después a las formas inspiradas por Loyola, las corrientes barrocas llegadas desde Castilla y, por último, a las nuevas influencias del Rococó transmitidas desde Francia.

De cualquier forma, es evidente que en Elorrio siempre triunfaron las formas clasicistas más severas, tanto en el ámbito público como en el privado: los escasos palacios del XVIII, apenas con ligeras ornamentaciones (una pequeña excepción sería el palacio de Urkizu frente al palacio Zearsolo o Casajara), demuestran que el clasicismo

¹⁹⁶² A.F.B. Elorrio, C. 269 L. 3423, 18-II-1759.

¹⁹⁶³ *MONUMENTOS de Bizkaia*, T. III, op. cit., p.159.

¹⁹⁶⁴ A.F.B. Elorrio, C.269 L.3423, 18-II-1759.

severo siempre fue el estilo imperante entre la jerarquía local elorriana. Es por ello que el retablo de la Purísima, en principio, resulta sorprendente en un entorno donde el clasicismo más puro pareció absorber todo tipo de exceso ornamental. Debido a que, seguramente, el retablo fuese concebido como obra de claro prestigio (puede que pesase en ello también el gusto de los indianos que aportaron dinero para el conjunto), se eligieron las formas tardías barrocas que habían llegado en décadas recientes desde la corte madrileña y el entorno castellano en general, teniendo un reconocimiento artístico generalizado, por lo cual el retablo mayor, y los retablos menores que lo rodean y cierran el conjunto monumental, permanecen como reflejo de un barroco-rococó ornamental con gran profusión dorados dentro de un contexto urbano general clasicista y austero. De esta forma el ornamento barroco queda en Elorrio para el poder local, como muestra de su capacidad para asombrar a sus convecinos. Esta circunstancia se dará durante un tiempo breve pero demuestra hasta que punto, una vez asentada la influencia de los linajes en la villa y en el ayuntamiento, el poder municipal pudo dedicarse a levantar obras que les prestigiasen utilizando para ello un estilo decorativo que los linajes, de cara al exterior, rechazaban.

Y la influencia en lo público de las formas barrocas que llegaban desde Madrid, es aún más evidente cuando apreciamos el trabajo que se llevó a cabo en el camarín-transparente de la Asunción realizado entre 1754-1758 por Silvestre Soria de nuevo para la parroquia de la Purísima Concepción [fig. 115]¹⁹⁶⁵. Este camarín sustituía al antiguo cubierto por una cortina de tafetán, y posiblemente también de seda, que se confeccionó con veinticinco varas de tafetán “doblete fino color carmesí” traído de Toledo¹⁹⁶⁶, uno de los centros productores de seda del reino. Por el contrario, la obra de Soria no necesita de cortinas para resultar brillante y única: la profundidad del primer cuerpo parece conducir la vista hasta el receptáculo de la Virgen rodeada de una exaltación de oro y reflejos dorados gracias a las cabecitas aladas, la rocalla y las flores¹⁹⁶⁷, recordándonos en su fusión de luces y reflejos el transparente de la obra de la catedral toledana.

¹⁹⁶⁵ Hay una abundante bibliografía sobre los camarines en España. Destacamos FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Una aspecto de la arquitectura barroca en Navarra: los camarines”, *Príncipe de Viana*, anejo 11, 1988, pp. 149-158; RIVAS CARMONA, J., “Camarines y sagrarios del barroco cordobés”, en *El BARROCO en Andalucía: cursos de verano de la Universidad de Córdoba*, Córdoba, Universidad, 1984, pp. 297-304; etc.

¹⁹⁶⁶ A.H.E.V. Elorrio, libro de fábrica de la iglesia de la Purísima Concepción, A-185, 1742, p. 98.

¹⁹⁶⁷ VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “El retablo barroco”, en ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. [dir. y coord.], *Erretaulak...*, op. cit., vol. 1, p. 285; ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: *El retablo barroco...*, op. cit., p. 385.



*Fig. 115. Camarín (siglo XVIII).
Iglesia de la Purísima Concepción,
Elorrio.*

Ese permitir que las modas de más allá del Señorío dictaminasen los gustos de los hasta entonces sobrios linajes elorrianos podría explicar también porque en el siglo XVIII se elaboraron la mayor parte de las figuras procesionales de la villa que han llegado hasta nosotros, así como los monumentos “en perspectiva” de que gozó la Purísima hasta finales de ese siglo.

La cuestión de las figuras procesionales es algo complicada en Elorrio ya que, aunque en la documentación aparecen citadas varias cofradías entre las que destaca la Vera Cruz, encargada de los pasos de Semana Santa¹⁹⁶⁸, no se cita jamás ninguno de los pasos que debieron desfilan por las calles durante estos días festivos. Debido a que las figuras realizadas en el siglo XVIII si fueron recogidas en los libros municipales nos queda la impresión de que estas tuvieron mucho más relieve que cualquiera de las que se hicieron en el siglo anterior y de las cuales no nos ha quedado ningún resto. Posiblemente en ello influyera el afincamiento en la localidad, hasta 1763¹⁹⁶⁹, del escultor de Meruelo (Cantabria), Juan de Munar, destacado “santero” del Rococó al que

¹⁹⁶⁸ La Cofradía del Santísimo Sacramento, encargada de las fiestas del Corpus, fue fundada en 1622. A.F.B. Elorrio, libros de cuentas, C.159 L.1988, 1622, p. 82. En cuanto a la cofradía de la Vera Cruz la hallamos citada por primera vez en 1676 aunque se vislumbra que debía haber sido fundada mucho antes. A.F.B. Elorrio, C.109 L.1375, 1676, p. 3.

¹⁹⁶⁹ ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *Aste santuko pauso...*, op. cit., p. 32.

ya hemos citado en varias ocasiones. Munar realizaría para las iglesias de Elorrio varias esculturas incluidas algunas piezas del retablo mayor de la Purísima¹⁹⁷⁰, y varias piezas sueltas como un arcángel San Gabriel o un Santo Cristo realizado también para la Purísima (se le atribuye también otro Cristo Yacente en la Iglesia de San Agustín)¹⁹⁷¹. Aunque Munar sea un artista “de segunda fila”, con deficiencias expresivas y anatómicas¹⁹⁷², es evidente que sus obras agradaban mucho a los jerarcas locales que llegaron a dejar en sus manos la realización de una fuente pública diseñada por el propio Ignacio de Ibero¹⁹⁷³.

Así podemos apreciar hasta que punto los jerarcas en Elorrio apreciaba las novedades venidas de fuera en cuanto a escultura y ornamentación se debe ya que los gustos arquitectónicos siguieron unos derroteros mucho más tradicionalistas como demuestra la torre de San Agustín levantada en este siglo XVIII. En su construcción intervinieron grandes nombres de la arquitectura vasca del momento: Lecuona, Ibero, Lizardi, Zuaznabar, terminándose en 1742 por Francisco Javier de Arizabaleta¹⁹⁷⁴. Se diría que, mientras los gustos privados permanecían aferrados aun clasicismo arquitectónico depurado, el poder público apostaba por las novedades venidas de fuera como una forma de prestigio frente a la austera población dominada por las severas casas de los linajes...aunque con sus limitaciones como vemos en el respeto a las edificaciones ya levantadas, ya fuese por cuestión económica o por simple afinidad de gustos.

Sea como fuese, lo cierto es que el Barroco más ornamental no tendrá un gran arraigo en la villa pese a la decoración mueble de la Purísima o el remate de la torre de San Agustín: en cuanto a novedades se refiere parece que será determinante para la implantación de nuevas modas la aportación económica de indianos y/o “benefactores”

¹⁹⁷⁰ Alguna bibliografía le sitúa realizando el estofado y dorado de la imagen de San Miguel, las esculturas de San José y San Antonio de Padua, trabajos menores en los ángeles que rodean a la Purísima y en los altares de San Miguel y San Pedro (*MONUMENTOS de Bizkaia*, T. III., op. cit., p.159). Lo más seguro es que realizara la mayor parte de las tallas del retablo mayor y varias de los laterales ya que la inclusión de las obras de Ontañón en la obra final del retablo mayor fue tardía. ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit., pp. 385-386.

¹⁹⁷¹ A.H.E.V. Elorrio, libro de fábrica de la iglesia de la Purísima Concepción, A-185, 1763.

¹⁹⁷² VÉLEZ CHAURRI, J. J.: “La escultura barroca...”, op. cit., p. 108. ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit., pp. 47, 51, 59 y ss.

¹⁹⁷³ Dato en BARRIO LOZA, J. A.: *Bizkaia: arqueología, urbanismo...*, T.I, op. cit., p. 233, y también en *ARTISTAS cántabros...*, op. cit., p. 444.

¹⁹⁷⁴ MADARIAGA, I., *San Agustín de Elorrio* (en línea). [Citado el 27 de julio de 2011]. Disponible en http://www.bizkaia.net/Kultura/Ondarea_Bizkaia/pdf/ondare/39%20c.pdf.

que buscarían invertir en obras que prestigiasen el objeto de su donación. Cuando esas inversiones disminuyan y, sobre todo, cuando los gustos de los poderosos retornen a la austeridad, el Barroco-Rococó decorativo desaparecerá con rapidez.

No debe extrañarnos por ello que los años en que se levanta el retablo mayor de la Purísima, con su camarín-transparente y sus retablos adjuntos, sean los años en que también llega a la villa el tipo de monumento “en perspectiva” que desbancará al monumento pascual arquitectónico presente en el siglo XVII.

Este tipo de novedad llega con un gran retraso al Señorío y tan solo tras un progresivo aumento del aprecio hacia el barroco ornamental en la segunda mitad del siglo XVII del que ya hemos hablado. Ese progresivo aprecio llevaría a nuevos tipos constructivos en el XVIII, tanto en lo privado (que en Elorrio está prácticamente ausente) como en lo público que llegará a la villa del Zumelegui gracias a la obra mueble de la Purísima ya a mediados del siglo XVIII. Ese tardío reconocimiento del nuevo estilo que, como podemos apreciar, sobre todo triunfa en la villa en las obras decorativas, más que en las obras “sustentantes” (la torre de San Agustín, con claras influencias de Loyola, es perfectamente clasicista excepto en su remate y casi en exclusiva en lo que a los pináculos se refiere): recordemos a ese respecto que primero José y luego Ignacio de Ibero reconocerán el estado de la iglesia de la Purísima, el primero en 1748 y el segundo en 1761 (con Ignacio llegarían también, Silvestre Soria y otro maestro de Loyola, Francisco Javier de Echevarría, “maestro arquitecto cantero”)¹⁹⁷⁵. De esta manera, mientras el clasicismo se sigue adueñando de los gustos arquitectónicos y decorativos urbanos de los próceres locales, los interiores públicos del XVIII, sobre todo en lo que al espacio religioso se refiere, se llenan de dorados y luces brillantes.

Síntomas de ese afán decorativo, que perdurará hasta la década de 1780, son, por ejemplo, los nuevos marcos que se realizaron en la Purísima para los cuadros del presbiterio en 1772, la pintura verde de las puertas interiores de la iglesia en 1775 o los nueve florones de plata para el altar mayor registrados en las fiestas de 1779¹⁹⁷⁶. Pero, sin duda, donde mejor se ve ese interés de los munícipes locales por las nuevas corrientes artísticas que privilegian lo decorativo sobre las formas sustentantes es, como ya hemos citado, en la creación de los monumentos en “perspectiva”.

¹⁹⁷⁵ A.H.E.V. Elorrio, libros de fábrica de la iglesia de la Purísima Concepción, A-185, 1748, p. 107; 1761, p. 204.

¹⁹⁷⁶ *Ibid.*, 1772, p. 337 v.; 1775, p. 351 v.; 1777-1847, 1779, p. 22.

Elorrio, como todas las villas estudiadas, tuvo sus monumentos arquitectónicos de gran volumen durante el XVII como lo evidencia la obra registrada en San Agustín de Echevarría en 1620. Aquí encontraremos citados los lienzos que cubrían estas grandes pero sencillas estructuras de madera, lienzos que decoraban el monumento con la figura de un Cristo crucificado y unos ángeles pintados:

“Item para los remates y angelotes que se añadieron al monumento dio por su deboçion el lienço una persona debota y sobraron tres baras...”. “Yten a Martín de Uriarte [...] por el bastidor del crucifixo y los marcos de los angelotes”¹⁹⁷⁷.

Sin embargo, en 1751, año en que se empezaba de nuevo la obra del retablo de la Purísima, Manuel de Villalongin recibió el encargo de levantar un nuevo monumento para San Agustín por parte del ayuntamiento de Elorrio:

“...El dicho señor Joan de Learnizbarria y Galarza mayordomo actual de la fabrica de la Yglesia Parroquial de Nuestro Señor Agustin del Chavarria desta dicha villa represento que en vista de hallarse dicha yglesia sin monumento decente para colocar al Santisimo Sacramento el día de Juebes Santo valiéndose de la ocasion de haver estado en esta villa Joan Manuel de Villalongin maestro pintor vecino de la de Bilbao pregunto y hizo que idease y trazase por curiosidad uno de lienzo pintado con vastidores, y en efecto se havia ofrecido hacerlo cosa que pareceria bien sin mucho gasto; y que supuesto se hallava dicha fabrica al presente con algunos medios podian los señores deste congreso resolver lo que les pareciese conveniente en el asunto”¹⁹⁷⁸.

Este Juan Manuel de Villalongin, sería el que en 1734 ya trazase el que consideramos el primer monumento en perspectiva para la iglesia de San Nicolás en Bilbao¹⁹⁷⁹, un pintor ya experimentado en este terreno al que acudió el mayordomo de San Agustín por su reputado conocimiento.

No cabe duda de que el monumento de Elorrio fue toda una innovación en aquella villa puesto que el anterior era, como la mayoría de los que se levantaron en las iglesias vizcaínas de la primera mitad del XVIII, una construcción en madera dentro de la cual se colocaba el arca del Santísimo Sacramento¹⁹⁸⁰. La pieza, por otra parte, tuvo que tener cierta envergadura, tanto en lo espacial como en lo artístico, ya que, más tardíamente, el presbiterio fue “compuesto” para que se pudiese colocar en él el monumento de lienzo, ya que la planta de la iglesia había sido alterada tras la obra

¹⁹⁷⁷ A.F.B. Elorrio, libros de fábrica de la iglesia de San Agustín, C.608 L.7753, 1620-1621.

¹⁹⁷⁸ A.F.B. Elorrio, C.6 L.77, decreto de 1751, p. 4v.

¹⁹⁷⁹ A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de fábrica de San Nicolás, 163/001, 1734.

¹⁹⁸⁰ En 1748 Pedro de Ubao, carpintero, repara la peana y trono en que se coloca el arca del monumento. A.F.B. Elorrio, libro de fábrica de San Agustín, C.609 L.7783, 1748.

patrocinada por un “bienhechor”¹⁹⁸¹ y ello no debía impedir que los vecinos de Elorrio disfrutasen de la obra de Semana Santa.

El monumento, por otra parte, no fue realizado por Villalongin sino que fue rematado en Manuel Antonio de Villalón y Recacoechea, vecino de Bilbao y maestro pintor¹⁹⁸², que ya había trabajado también antes en la reparación de monumentos como lo demuestra el dato recogido en el libro de fábrica de los Santos Juanes de Bilbao en el año 1732¹⁹⁸³.

Deberíamos señalar, por último, que las últimas décadas del siglo XVIII siguen propagando este modelo de los monumentos en “perspectiva” como lo demuestra el realizado en 1783 para la iglesia de la Purísima de Elorrio¹⁹⁸⁴. La pintura de bastidores fue realizada por Manuel Rico¹⁹⁸⁵, activo pintor vitoriano, que cobró 2200 reales, siguiendo las condiciones dispuestas por otro pintor varias veces citado en este trabajo por su dedicación al arte festivo y, en particular, a la pintura de monumentos, Luis de Foncueba¹⁹⁸⁶. La fecha avanzada y la participación de un anciano Foncueba (que había dorado varios retablos y juzgado la obra del altar mayor de la Purísima años antes) nos hace pensar en una obra retardataria que aunaría una decoración barroca y, posiblemente, una arquitectura fingida de claros tintes clasicistas. La última que encontraremos en la villa.

No es, sin embargo, el espacio religioso el único espacio público que nos interesa ya que, aunque el interior de la iglesia de la Purísima se constituyese en un lugar de reflejos dorados, de luz intensa y reunión de vecinos, no nos consta que se creasen elementos festivos concretos para que luciesen en la iglesia (ni altares, ni nuevos monumentos, ni ninguna otra cosa), ni siquiera que se hiciese nada relevante en la iglesia con motivo de las diversas celebraciones especiales cuya ejecución se dictaminó en el Señorío. Y, es que aparte, de las festividades del calendario religioso y del alarde, no parece que se ejecutase nada de especial relevancia en Elorrio con un fundamento festivo. Como nos ha sucedido en otras ocasiones en nuestro trabajo, parece que las autoridades de Elorrio se complacen en atenerse a tradiciones cuyo origen

¹⁹⁸¹ A.F.B. Elorrio, libros de fábrica de la iglesia de San Agustín, C.609 L.7783, 1759-1763, p. 196.

¹⁹⁸² *Ibíd.*, 1751-1753.

¹⁹⁸³ A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de fábrica de los Santos Juanes, 164/002, 1732.

¹⁹⁸⁴ Anuncio del remate de la pintura del monumento “de la Pasión de nuestro Redemptor”. A.F.B. Elorrio, C. 611 L.7830, 1-VI-1783.

¹⁹⁸⁵ BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., “Aproximación a la figura del pintor vitoriano José López de Torre (1755-1829)”, *Ondare*, nº. 21, 2002, p. 218.

¹⁹⁸⁶ ZORROZUA SANTISTEBAN, J., “El Monumento de Semana Santa...”, *op. cit.*, p. 261.

ignoran y dan más relevancia al tocado de las mujeres por las calles¹⁹⁸⁷ que al arte festivo que pueda adornarlas.

Desechemos que las autoridades elorrianas no se interesasen por demostrar su poder ante el pueblo: su plaza es un temprano caso de reordenación del centro urbano y ya en 1709 nos encontramos con varias reformas. En esta fecha se añaden escalones a las gradas que van de la plaza al cementerio de la iglesia de la Purísima, se terraplana todo el espacio de la plaza para colocar una calzada de piedra y después se pone una nueva calzada frente a las casas del Ayuntamiento para dejar toda la plaza a un mismo nivel¹⁹⁸⁸. Claro que para que esta reordenación del espacio público intramuros pudiera llevarse a cabo antes tuvo que producirse el incendio de 1658 que despejó toda la zona de la plaza al quemarse en el suceso diez u once casas situadas en aquel lugar¹⁹⁸⁹.

Por otra parte, el interés del ayuntamiento setecentista por potenciar el lugar de su edificio municipal es evidente [fig. 116]. Este edificio exento (uno de los pocos casos del periodo en Vizcaya) sigue modelos palaciegos. Disponía de un pórtico con tres arcos, balcón corrido en el piso principal y, en el piso superior, otro balcón escoltado por los escudos del rey y del Señorío. Todos estos elementos los encontramos también en las diversas casas y palacios que hemos estudiado en la villa de Elorrio durante el Seiscientos. Según Leis Álava este edificio se construyó en torno al año 1666¹⁹⁹⁰ como lo demostrarían los elementos constructivos de que fue dotado: cajeamiento de las pilastras del soportal con sus capiteles toscanos, las molduras rectas del balcón y de la cornisa, los canes del alero, etc. Este edificio de gran sobriedad ornamental, sirvió para reordenar de forma definitiva el espacio de la plaza, enfrentando la casa consistorial a la iglesia de la Purísima, presentando de nuevo el esquema centralizador del poder civil y el religioso en el espacio público más representativo de la villa. Esta exposición nos lleva a concluir que los representantes del ayuntamiento utilizaron el mismo estilo clasicista que los linajes de la villa (a los cuales, por otra parte, todos ellos pertenecían) para prestigiarse ante sus vecinos. Recordemos que la “aristocratización” de los cargos más importantes de los municipios vascos, se tradujo de forma particular en la

¹⁹⁸⁷ Durante el siglo XVII encontraremos en Vizcaya numerosos decretos municipales en los que se recuerda que el tocado típico solo puede ser llevado por mujeres casadas. Un buen ejemplo lo hallamos en Elorrio (la zona del Duranguesado y la Tierra Llana será la que conserve por más tiempo este tipo de tocado tradicional) donde en las ordenanzas de 1696 aún se dice que las mujeres de cualquier condición y calidad no deben ir en “hábito” de doncella, es decir, descubiertas sino con su traje tradicional y “chapeles” (por chapeos o sombreros). A.F.B. Elorrio, C.1 L.2, 1696.

¹⁹⁸⁸ *Ibíd.*, C. 42 L. 276, 1709.

¹⁹⁸⁹ GIL ABAD, D., *op. cit.*, p. 197.

¹⁹⁹⁰ LEIS ÁLAVA, A. I., “Las Casas Consistoriales...”, *op. cit.*, p. 385.

exhibición de escudos en las fachadas de los edificios puesto que los palacios levantados en la época moderna por las nuevas élites son severos, de líneas horizontales, casi sin ornamentación... tal y como sucede con el ayuntamiento que es la versión pública de los palacios de los linajes y donde los escudos de las instituciones sustituyen a los de las familias.



Fig. 116. Ayuntamiento (siglo XVII). Elorrio.

Vemos entonces que tanto los linajes como el poder municipal ya tenían levantados a finales del siglo XVII la mayor parte de los edificios necesarios para su asentamiento urbanístico en la villa. Visto así el siglo XVIII debía volver sus ojos, al menos en cuanto al poder municipal se refería, hacia otros espacios que pudieran prestigiarles frente a sus vecinos como sucedió con el interior de la Purísima y su retablo inacabado: cuando el erario municipal recibió el suficiente dinero como para poder realizar la obra esta se llevó por fin a cabo en el lenguaje ornamental del momento, traído desde Madrid y favorecido por las modas que llegaban desde Francia. Pero, ¿qué tenía la fiesta que ver en todo esto?

En primer lugar debemos reconocer que, pese a transcurrir en medio de un urbanismo severo en calles y barrios periféricos, y unas calles escasas y estrechas en el centro urbano, el siglo XVII presenta formas festivas barrocas que no aparecerán en el siglo XVIII en Elorrio. Fundamentalmente estas formas se concentran en dos aspectos: los fuegos de artificio y el teatro.

Si bien a mediados del siglo XVIII el alcalde de Elorrio juraba y perjuraba que no se hacían representaciones teatrales en Elorrio¹⁹⁹¹, lo cierto es que al menos hasta 1660 el teatro fue algo presente en Elorrio de forma más o menos regular. A partir de ese momento cayeron sobre el teatro en Vizcaya en general y sobre Elorrio en particular una serie de decretos del obispo de Calahorra-La Calzada y sus visitadores que acabaron con cualquier tradición que hubiera podido haber en el lugar.

Es de lamentar que sucediese así puesto que, al menos en Elorrio, la tradición fue arrancada de raíz y desapareció sin dejar rastro. Una tradición que debemos remontar hasta el siglo XVI ya que en 1607 encontramos establecido el pago al Licenciado Astola por los estudiantes que hicieron dos comedias, una por el día del Sacramento y otra por San Juan¹⁹⁹². Todavía en torno a 1650, debía de haber de vez en cuando representaciones en la villa puesto que en 1657 el vicario de la iglesia de la Purísima Concepción, en nombre del visitador del obispado, habla de cómo en el Corpus y el día siguiente, se dan danzas y comedias en el cementerio de la iglesia, en un rincón de la plaza, y que, en nombre de la decencia, es más conveniente que los regocijos se hagan en el interior del recinto religioso¹⁹⁹³.

Es posible que para el siglo XVIII, cuando el alcalde hizo su declaración escrita, la costumbre de las representaciones teatrales se hubiese perdido hacía varias décadas pero, al menos hasta ese año de 1657, parece que hubo una tradición bastante fuerte en Elorrio sustentada primero en las representaciones de estudiantes de la villa y luego en compañías como la de Juan de Otorra que actuó en la población en 1646 por el Corpus y San Juan, ambas fiestas de junio¹⁹⁹⁴. Hablaríamos de una tradición que surge al menos en la época renacentista siempre con carácter religioso (en 1624 se paga por un hábito de Niño Jesús para la comedia)¹⁹⁹⁵, y que se nutre de la prosperidad de una villa que ve llegar hasta su suelo tanto a los linajes banderizos que llegaban del campo dispuestos a dominar el comercio que atravesaba la población, como el primer dinero de los indianos

¹⁹⁹¹ El alcalde de Elorrio dirigió al obispo Diego de Rojas, con motivo del jubileo que decretó el Papa en 1751 y que prohibía durante seis meses, en territorio español, la celebración de fiestas de toros, comedias y danzas nocturnas, una carta. El alcalde escribe para pedir que puedan celebrarse toros en Elorrio durante el Corpus y asegura: "...desea desterrar todo impedimento para el logro de tan santo fin, y asegurarle no comprender a mi jurisdicción la parte de comedias y danzas nocturnas por no haber uso de las primeras y hallarse establecido con las segundas que cesen al toque de las Avemarías". A.F.B. Elorrio, manuales de autos del ayuntamiento, C.6 L.77, 26-V-1751, p. 48.

¹⁹⁹² A.F.B. Elorrio, libro de cuentas, C. 159 L.1988, 1607. Hubo más representaciones en esas primeras décadas del siglo XVII: 1614, 1615, 1616, 1619, 1624, 1626, 1630, 1632, 1634, 1636, 1646.

¹⁹⁹³ A.H.E.V. Libros de fábrica de la iglesia de la Purísima Concepción, A-184/185, 11-V-1657, p. 142.

¹⁹⁹⁴ A.F.B. Elorrio, libro de cuentas, C. 159 L. 1988, 1646.

¹⁹⁹⁵ *Ibíd.*, 1624.

que regresan a inventir a su “patria chica”. Se podría pensar que cuando dejó de fluir el dinero tan generosamente, las comedias se resintieron (al fin y al cabo era un distraimiento sufragado por gente con cierta cultura para sus iguales) a lo que se sumo la gran tradición de toros en la localidad y el factor obispal ya que en otros lugares, pese a las prohibiciones de la iglesia las representaciones se adentrarían todavía en el siglo XVIII.

Por otra parte debe destacarse que a partir de 1657, visitantes y obispos atacaron directamente varias tradiciones locales de la villa como el hecho de que las misas, danzas y comedias realizados en la plaza, junto a la iglesia, en el día del Corpus dejasen de realizarse en la plaza por la poca decencia que ello suponía (junto a los sacerdotes con sus vestimentas festivas estaban “gente popular y mugeres y hombres en la dicha plaza con sombreros puestos”)¹⁹⁹⁶ y la misa se realizase de nuevo en la iglesia. Ese control eclesiástico sobre las festividades de la villa se reforzó en 1662 cuando el obispo prohibió las danzas de hombres y mujeres “travados de las manos” (en Bilbao y Lequeitio, además, prohibió que los curas danzasen y participasen en comedias)¹⁹⁹⁷ y ya en 1691 Pedro de Lepe remató la faena cuando volvió a prohibir las comedias y bailes dentro de las iglesias así como las danzas después del ocaso¹⁹⁹⁸. Aunque hiciese ya mucho tiempo que las comedias no se celebraban en el recinto de la iglesia (las primeras citas en Elorrio durante el siglo XVII ya la sitúan en el cementerio de la Purísima) bien es cierto que los repetidos ataques a las mismas por parte de la máxima autoridad religiosa local junto a una tradición dependiente del favor de los poderosos pudo dar al traste con este tipo de distracciones. Además, siempre les quedarían los toros.

Algo a lo que nunca atacaron las autoridades sin embargo fueron lo fuegos de artificio. Elemento de gran vistosidad y de gran prestigio de cara a las autoridades, el siglo XVII elorriano los recoge aunque de forma escasa, reapareciendo de vez en cuando en el XVIII: tenemos algunas citas de castillos a partir de la celebración del primer aniversario de la fundación de la Cofradía del Santísimo Sacramento en 1622. En esa fecha se hicieron coincidir dos eventos, la festividad del Corpus Christi y la fiesta de San Juan, con lo cual se podía hacer un desembolso mayor en una única gran

¹⁹⁹⁶ A.H.E.V. Elorrio, libros de fábrica de la iglesia de la Purísima Concepción, A-184/185, 11-V-1657, p. 142.

¹⁹⁹⁷ *Ibíd.*, 1662, pp. 155-156. A.H.E.V. Lequeitio, libros de fábrica de la iglesia de Santa María de la Asunción, A-276/277, 1662, p. 173.

¹⁹⁹⁸ A.H.E.V. Elorrio, libros de fábrica de la iglesia de la Purísima Concepción, A-184/185, 25-III-1691, p. 194.

celebración¹⁹⁹⁹. Las grandes “máquinas” que se llevaron a cabo fueron desde un principio muy apreciadas, tanto por las autoridades locales, que lograban granjearse la admiración popular, como por las gentes del común, que contemplaban un espectáculo visual muy impactante, un espectáculo de “ gusto universal de toda republica”²⁰⁰⁰. Aunque vuelve a ser citado un “castillo” para el Corpus de 1626²⁰⁰¹ no parece que este tipo de construcciones se diesen muy a menudo en la villa pues no se vuelven a nombrar en las fuentes municipales. Puede que influyese el hecho de que a partir de ese momento se va a dar el gran periodo constructivo de los linajes en la villa y, más que por el hecho de lo que podían gastar en las fiestas, es posible que considerasen que la contemplación de sus nuevos palacios era un argumento que habla por si solo del poder y la maravilla de sus linajes.

A partir de ese instante parece que las grandes construcciones temáticas dejan paso a los simples cohetes²⁰⁰² que son los que dominan el panorama festivo durante el setecientos. La maravilla, los colores y los reflejos de oro quedaban para los interiores religiosos.

Y, sin embargo, no tenemos ni un solo dato que pueda hablarnos de que el interior de la iglesia de la Purísima sirvió de marco para una fiesta con aparato arquitectónico ni visual extraordinario, como si después de haber levantado un magnífico palacio lleno de maravillas sus ocupantes decidiesen utilizarlo para reunir a la familia los domingos y comer paella. Pero si que hubo ocasiones que podrían haber sido un marco perfecto para una celebración con altares, arcos, música, etc., como, por ejemplo, la celebración del parto de la princesa de Asturias que dio a luz a dos gemelos, Carlos y Felipe. Sin embargo, en ese 1783 se limitaron a dar una misa, luminarias en el ayuntamiento, música “moderada” y sin comida para las autoridades (todo mandado por el Señorío)²⁰⁰³. Lejos quedaban ya los fulgores del Barroco y en las fiestas se procuraban una cierta moderación tanto en los gastos como en lo ejecutado.

Solo una celebración que ganó fuerza durante la época barroca sobrevivió a la llegada de la racionalidad dieciochesca: el alarde.

¹⁹⁹⁹ A.F.B. Elorrio, libros de cuentas, 1607-1652, C.159 L.1988, 1622, p. 82.

²⁰⁰⁰ *Ibíd.*, 1622, p. 82.

²⁰⁰¹ *Ibíd.*, 1626.

²⁰⁰² A.F.B. Elorrio, libros de ordenanzas, C.41 L.272, 1705, 1706.

²⁰⁰³ A.F.B. Elorrio, manuales de autos del ayuntamiento, C.45 L.315, 1783.

Los alardes [fig. 10] que tuvieron como base el entrenamiento y disposición de los vecinos para el empleo de las armas en casos de peligro, se convirtieron, de todos es sabido, en ritos que en varios lugares de la geografía vasca han dado lugar a celebraciones que han llegado hasta nuestros días. Sin duda la pervivencia más curiosa es la de Elorrio donde se ve claramente la tradición del alarde de los siglos modernos:

“Desde primeras horas de la mañana de dicho domingo [primer domingo de octubre], de doce a quince jóvenes desfilan, al son de una marcha propia interpretada con txistu y tamboril, con arreglo a un itinerario fijo, disparando al unísono sus escopetas en los lugares tradicionalmente señalados para las salvas. A la tarde, y coincidiendo con la procesión de la Virgen del Rosario, esperan, uniformados y a lineados a las órdenes de un capitán, el paso de la imagen de la Virgen, para repetir su saludo en cada uno de los puestos, y despedirle finalmente tras el rezo de la Salve. Inmediatamente después, los errebonbillo bailan un aurreku en la plaza, mientras suenan disparos [...] procedentes del balcón de la Casa Consistorial”²⁰⁰⁴.

Recordemos como ya en Valmaseda en 1621, los mosquetes propiedad del ayuntamiento y reservados para la defensa de la población, eran disparados en homenaje al Santísimo Sacramento en el Corpus²⁰⁰⁵. De igual manera, las compañías armadas, expresión del poder de las villas y de sus vecinos, acompañaban a las procesiones y disparaban sus mosquetes en diversas festividades, del calendario festivo tradicional o de carácter extraordinario. El origen de estas compañías estaría en las revistas de armas que las villas realizaban los días festivos como nos demuestra la misma villa de Elorrio donde ya en 1634 el corregidor de Vizcaya hace un llamamiento al consistorio para que se realicen alardes “y tragays que la gente se execute, haga escuadrones y escaramuças los dias de fiesta y todo se disponga como si cada dia ubiessemos de ser acometidos”²⁰⁰⁶. Sin embargo Elorrio empleó a sus compañías vecinales en los actos festivos desde mucho antes como lo demuestra el recibimiento que el ayuntamiento dispensó al obispo de Calahorra-La Calzada en 1615, cuando los arcabuceros de la villa salieron a esperarle para entrar en la población²⁰⁰⁷... aunque no se hable de que disparasen salvas en su honor.

Los alardes de Elorrio perdurarán con sus formas tradicionales no solo por la propensión de los vecinos de las villas a demostrar su fuerza mediante la exhibición de las armas, sino porque en Elorrio eran, además, un medio de cohesión urbana de los

²⁰⁰⁴ AGUIRRE KEREXETA, I., op. cit., p. 115.

²⁰⁰⁵ A.H.M.V. Libros de actas, nº. 20, 9-VI-1621.

²⁰⁰⁶ A.F.B. Elorrio, manual de autos del ayuntamiento, C. 6 L.75, 26-II-1634, p. 30.

²⁰⁰⁷ A.F.B. Elorrio, libros de cuentas, C. 159 L.1988, 1615, p. 42.

distintos barrios que conformaban la población. La primera noticia de los alardes data de 1575, dándose el día de San Juan (hasta 1840 no se celebrará en la fecha actual, el día de la Virgen del Rosario), y ya se recoge la forma en que los vecinos debían andar por calles y plazas exhibiendo sus armas²⁰⁰⁸. Más importante aún es recoger los lugares fijados por la tradición para efectuar las salvas que coinciden con las cruces medievales y renacentistas, que se emplazaban en el inicio de los nuevos barrios, así como junto a importantes palacios, símbolo del poder de las élites de la localidad: la primera salva se hacía en la plaza, reconociendo ese espacio público, dominado por el ayuntamiento y la iglesia de la Purísima, como el verdadero centro neurálgico de la villa; la segunda en la Cruz de Santa Ana; otra frente al palacio de Larreategui (en la calle Elizburu), una más frente a la Cruz de Gurutziaga y la última en el arranque del arrabal de Saldosín, todos lugares que ya existían antes de la cita de 1575 [fig. 115]. De esta forma queda claro que el alarde supuso para Elorrio una forma de cohesión vecinal refrendada gracias a la aportación festiva que alcanzó su forma fija a finales del siglo XVI e inicios del siglo XVII.

Este hecho se traducirá en un desprecio casi completo a las construcciones artístico-festivas de cierto rango pese al dinero que fluyó por la villa a lo largo de los siglos XVI y XVII ya que, para lograr sus propósitos, las élites elorrianas construyeron palacios y perseveraron en la celebración de los alardes. Ante todo, el Elorrio barroco perseverará en la tradición frente a la innovación: líneas clásicas frente a ondas barrocas; desnudez en los paños frente a recargamientos ornamentales; tocados antiguos para las mujeres frente a las modas castellanas²⁰⁰⁹; alardes frente al Corpus Christi...

De esta forma no nos puede extrañar que sea Elorrio el lugar en el que se prodigan de forma extensa las referencias a las banderas, sus telas y reparaciones. Los inventarios municipales de Elorrio recogen el tipo de tela y el estado en que se encuentran: en 1610 era una única bandera de tafetán con borlas y su palo, coronado por una lanza; en 1634 tenían dos banderas de tafetán con borlas de seda, la nueva con tres borlas y la antigua con dos; en 1695 una bandera de tafetán de diferentes colores “algo andada” y un pedazo de la bandera vieja; en 1712 esta bandera “andada” se define como “bieja de seda de colores con su palo rematte de fierro y la caveza del venablo” y en 1718 se dice que es de Tafetán en colores blanco y colorada con su “cruz de Borgoña”,

²⁰⁰⁸ AGUIRRE KEREXETA, I., op. cit., p. 116 y ss.

²⁰⁰⁹ A.F.B., Elorrio, C.1 L.2, 1696.

etc.²⁰¹⁰. Si la bandera del ayuntamiento de Elorrio aparece de forma tan repetida en los inventarios municipales es, sin duda, por su uso en los alardes y los propios regidores lo reconocen al llamarla ya en el XVIII la “bandera de los alardes”.

Podemos concluir finalmente que Elorrio nunca tuvo grandes manifestaciones festivas en la época barroca, y las que respondían al calendario festivo tradicional (como el Corpus para el cual se levantaba hasta 1657 un arco en la plaza, junto a la iglesia, que albergaba la custodia)²⁰¹¹ tampoco generaron demasiado aparato festivo. Las construcciones efímeras se reducen a algún tablado de comedia, algún arco y altar para el Corpus (nunca descritos), cita de alguna tumba real²⁰¹² y los monumentos ya indicados que fueron la construcción semiestable festiva más citada en los documentos municipales. Si a ese añadimos las procesiones, danzas y los toros (pues hemos comprobado como el teatro había desaparecido para 1660) ya tendremos casi completo el panorama festivo del Elorrio moderno que desaprovecha el magnífico escenario barroco de la Purísima a favor de un recorrido urbano lleno de casas y palacios sobrios que son los que expresan el verdadero poder en la villa y alrededor de los cuales se articula la cohesión de sus vecinos.

7.7 Valmaseda: crisis, poder y arte festivo.

Valmaseda es un caso peculiar dentro de la fiesta barroca en Vizcaya. No solo tenemos una documentación municipal bastante rica (tan solo fallan los libros de las iglesias: inexistentes en todo el periodo para San Juan del Moral y desaparecidos los referidos al siglo XVIII para San Severino) sino que disponemos también de un trazado urbano coincidente con el periodo estudiado, varias de las construcciones del momento y unas representaciones de Semana Santa herederas del espíritu barroco²⁰¹³. Aunque algunos estudios sitúan este teatro sacro de nuestros días como surgido de forma directa

²⁰¹⁰ A.F.B. Elorrio, manuales de autos del ayuntamiento, C.6 L.74, 1610; C.6 L.75, 1634; C.6 L.76, 1695; C.42 L.277, 1712; C. 42 L.281, 1718, p. 3.

²⁰¹¹ A.F.B. Elorrio, libros de cuentas, C. 159 L.1988, 1624.

²⁰¹² Se paga la seda, el alquiler de “lutos”, el trabajo de carpintería y la pintura de las armas en la tumba dedicada a la reina Margarita de Austria. *Ibíd.*, 1611, p. 20.

²⁰¹³ Tal como hemos visto en Durango, Valmaseda goza hoy en día de unas representaciones religiosas de Semana Santa que parecen herederas de las llevadas en su momento en la época barroca pero, como ya mencionamos en la villa duranguesa, ver ese tipo de herencias corresponden a la etnografía y no a una reconstrucción histórica-artística como a la que aspira este trabajo y por eso no incidiremos de nuevo en los mismos razonamientos.

de la época barroca²⁰¹⁴, el intervalo entre ambos (casi dos siglos entre la última representación del siglo XVIII y el calvario viviente de finales del siglo XIX) hace dudar de tal cuestión y no permite que se realicen comparaciones entre ambas manifestaciones representativas-religiosas poco más allá de la tradición. Debemos enfrentarnos al teatro barroco balmasedano sin esa referencia por mucho que tengamos que incluirlo en nuestro estudio con la gran importancia que tuvo.

Por otra parte Valmaseda nos va a proporcionar datos muy valiosos sobre la cotidianidad que la fiesta trastocaba (trazado urbano, edificios, suciedad...), sobre los elementos permanentes que se empleaban (las calles, las iglesias, las custodias...), los semiestables (monumentos pascuales) y los directamente perecederos como los fuegos artificiales. Toda esta diversidad y riqueza va a estar patrocinada por unos poderes municipales que se nutren directamente de los grandes linajes de la villa, sobre todo los mayorazgos que encontramos generosamente citados a lo largo de la documentación municipal de estos siglos²⁰¹⁵. Ellos serán los encargados de dotar a la villa de palacios y casas clasicistas que van a contrastar seriamente con los alardes barrocos del siglo XVIII, cuando, al hilo de las nuevas corrientes artísticas que penetraban en el Señorío, elijan el estilo barroco, más decorativo y moderno, para reformar la parroquia de San Severino y ganarse la admiración de sus convecinos.

Así, los Zumalabe, Vedia, Heros, Llano, Torre o los Ortés de Velasco, junto con grandes comerciantes del lugar (enriquecidos por el trasiego de mercancías que dio origen a la misma localidad) nutren los altos cargos de la villa y se ocuparán también de que las fiestas sean tan vistosas y decorosas como deben, incluso en ese último bastión de Vizcaya situado en Las Encartaciones.

Fundada de forma fronteriza con la tierra burgalesa, la villa de Valmaseda se asienta en un estrecho valle formado por las aguas del Cadagua, flanqueado casi en su totalidad por pequeñas montañas que convierten el terreno de la villa en un condensador de humedad que provoca frío y densas brumas a lo largo del invierno. Pero, su posición estratégica dentro del primer ramal comercial que llegó a Vizcaya con la lana castellana,

²⁰¹⁴ “Según datos no concretos se sitúan sus comienzos a finales del siglo XV (1480?) o en los comienzos del siglo XVI (1530) con motivo de las terribles pestes que padecieron los habitantes de Balmaseda”. *BALMASEDA: su pasión viviente declarable Patrimonio de la Humanidad*, La Semana Santa en Bizkaia, nº. 3, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 2002, p. 25.

²⁰¹⁵ MORENTE LUQUE, F., *Balmaseda: estudio histórico-artístico*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 2004, p. 174.

hizo que cualquier tipo de consideración ambiental quedase supeditada a la posible ganancia económica del centro urbano.

Pese a los diversos acontecimientos históricos, Valmaseda se distingue junto a otras villas vistas como Portugalete, o incluso Durango, por haber conseguido hacer perdurar un casco histórico casi inalterable en su estructura ya que no en sus elementos. Siguiendo el esquema de bastida que encontramos de forma abundante en Vizcaya²⁰¹⁶, el trazado valmasedano [fig. 117] se considera como uno de los más regulares del Señorío²⁰¹⁷ formado por cuatro calles principales, paralelas al trazado del río Cadagua (llamado en el pasado “Salcedón”) a su paso por la población. Las calles son las conocidas desde antaño, partiendo del río, como la llamada Vieja o Bajera, Del Medio (el antiguo Camino Real que cruzaba la villa), Calderería y La Cuesta²⁰¹⁸. Debemos recordar en este punto que Valmaseda es la primera villa que se creó en territorio vizcaíno debido a que era un punto principal de tránsito de la lana castellana a los puertos vizcaínos a través de la ruta burgalesa que incorporaba el curso de río Cadagua desde el valle de Mena. De esta forma, por su gran importancia comercial, Valmaseda recibió su condición de villa el 24 de enero de 1199, quedando directamente bajo la influencia castellana de la que dependía su riqueza.

“Balmaseda, por su emplazamiento y situación, en una vía de paso natural entre Bizkaia y la Meseta, en una confluencia de rutas, responde al planteamiento de ciudad-camino medieval, al resultar un lugar de tránsito y reunión, punto de intercambio de mercancías, parada obligatoria de caravanas de arrieros y mulateros, de diligencias y de gentes que vienen a vender y a comprar. Todo ello la convertirá muy pronto en una villa-mercado. De este modo, Balmaseda pasa de tener una función estratégica y de encrucijada, a una función comercial que es en definitiva, la que le dará su genuino carácter”²⁰¹⁹.

Las calles principales de Valmaseda, como sucede en el resto de las villas vizcaínas, estaban cruzadas por cantones (tres en este caso), conformando una figura urbana más o menos rectangular que estaba limitada al norte por la plaza del Mercado (hoy de San Severino) y la plaza vieja al sur, llamada en el siglo XVIII “De los toros” y, actualmente, “De los Fueros”. Junto a la muralla y su ya desaparecido castillo²⁰²⁰,

²⁰¹⁶ ZABALA ALTUBE, M^a J., op. cit., p. 62; GONZÁLEZ CEMPELLÍN, J. M^a: “Aproximación al urbanismo...”, op. cit., p. 143.

²⁰¹⁷ MORENTE LUQUE, F., op. cit., p. 323.

²⁰¹⁸ Debido a las nuevas modas y el cambio de nombres que impone el paso del tiempo, la calle Bajera o Vieja se llama ahora Martín Mendía y la calle Del Medio recibe el nombre de Pío Bermejillo, ambos nombres de próceres locales.

²⁰¹⁹ GÓMEZ PRIETO, J., *Balmaseda: s.XVI-XIX: una villa vizcaína en el Antiguo Régimen*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1991, p. 30.

²⁰²⁰ *Ibíd.*, pp. 30 y 34.

destacaban en el límite del recinto urbano las cinco puertas de la villa: Virgen de la Gracia; de Jesús Nazareno (en la entrada del Camino Real de Burgos); de San Lorenzo, la única superviviente pues daba paso al camino de Castilla a través del Puente Viejo que aún permanece en pie; Nuestra Señora de la Leche; de Nuestra Señora del Buen Suceso que, desde la plaza del Mercado, llevaba al camino de Bilbao²⁰²¹. Todas las puertas tenían su correspondiente humilladero o ermita a las que se unían, entre otras, las muy importantes de La Magdalena, extramuros y en el camino hacia Bilbao, y San Sebastián de Colisa, en el cercano monte homónimo, la más antigua (principios del siglo XII) y a la que se acudía en procesión y romería para solicitar ayuda contra epidemias y enfermedades.



*Fig. 117. HIERRO, F.:
Recreación de Valmaseda
en 148.*

La vocación comercial determina toda la historia de Valmaseda así como la creación de sus fiestas. Frente a una Edad Media que contempla el momento más esplendoroso de la villa, la Edad Moderna asiste a su decadencia. A un siglo XVI de expansión económica (a la ampliación del comercio de la lana castellana se sumará el desarrollo de una industria ferrona que se verá favorecida por la instalación en el valle de los antiguos linajes banderizos)²⁰²², le sucede una profunda crisis motivada tanto por la progresiva pérdida de importancia de la trajinería como al hundimiento irreparable de uno de los grandes baluartes económicos de la villa en el siglo anterior, la ferrería.

²⁰²¹ En nota de 1852 recogida en un dato del archivo municipal de 1645, se habla de las puertas de Jesús Nazareno, Virgen de Gracia y de San Lorenzo. A.H.M.V. Libros de actas, nº. 26, 20-IV-1645, p. 17. Sobre las cinco puertas, GÓMEZ PRIETO, J., *Balmaseda...*, op. cit., p. 34.

²⁰²² *Ibíd.*, p. 347.

Aunque a partir de la segunda década del siglo XVIII se comience a dar una recuperación económica, que perdurará más allá de la mitad del siglo debido a cierta recuperación de los sectores comercial y ferrero, a partir de la década de 1770 la economía balmasedana entra en crisis debido a dos sucesos fundamentales: el traslado del eje de la vía Burgos-Bilbao desde el antiguo camino real, que cruzaba Valmaseda, al paso abierto a través de la peña de Orduña, que desplazó a la villa de los circuitos comerciales condenándola a la decadencia, y, por otra parte, el descenso de la exportaciones del hierro a consecuencia del nacimiento de las industrias europeas y las medidas reales contra el libre comercio vascongado²⁰²³.

Así pues vemos como la mayor parte de la Edad Moderna Valmaseda se va a ver sumida en una gran crisis económica que condicionará la fiesta que se desarrolle en sus calles. No de la forma esperada, sin embargo: en los peores momentos del siglo XVII las autoridades valmasedanas se esforzarán por crear estructuras festivas llenas de maravilla (fuegos, monumentos...) que no tendrán, por desgracia, parangón en la segunda mitad del siglo XVIII cuando, debido a la apertura del camino de Orduña, pierda toda su relevancia económica. Las fiestas a partir de este momento tendrán otras características debido también a la influencia de las nuevas ideas ilustradas que harán que la preeminencia de las autoridades en las fiestas se consiga a través de otras formas como la defensa de los bailes populares, de los toros o de las tradiciones que les aseguraba su lucimiento en las celebraciones religiosas.

Después de todo lo expuesto es evidente que el centro urbano de Valmaseda si responde a un gran espíritu creativo es al comercial: el comercio determina no solo la acción de los particulares sino también el de las autoridades. Cuando el comercio no sea suficiente y el flujo de mercancías se resienta por determinadas circunstancias, el poder local recurrirá a la fiesta para restaurar en cierta manera la influencia que la economía le negaba. En este sentido, y de forma muy matizada, podríamos comparar la situación de una Valmaseda orillada de las rutas comerciales con la de la Sevilla del siglo XVIII, donde, perdido el monopolio americano a favor de Cádiz, las mercancías americanas pasaban de largo y la riqueza salía de su territorio tan rápido como entraba. Así, de forma similar a la que los poderosos andaluces se refugiaban en las formas festivas tradicionales barrocas para dar lustre a una situación económica lamentable, evitando

²⁰²³ GÓMEZ PRIETO, J., *Balmaseda...*, op. cit., p. 348-349.

las posibles disputas sociales, los municipales valmasedanos emplearon la fiesta barroca, con sus formas artísticas más difundidas, para evitar que el poder se les escapase de las manos en las largas décadas de crisis.

Este principio de prestigio es el que inunda toda la fiesta barroca en Valmaseda durante estos dos siglos y lo encontramos en las disputas del ayuntamiento con los vecinos y, sobre todo, con las autoridades eclesiásticas que son las que mayor organización y peso tenían dentro de la villa. La actitud de los clérigos frente al poder municipal les llevó a negar el derecho que los regidores locales tenían para llevar el palio que protegía al Santísimo en la fiesta del Corpus Christi planteándose un largo conflicto desde el año 1617 hasta 1735 cuando, tras numerosos intentos del cabildo eclesiástico para apoderarse de las varas del palio y darselas a quien ellos decidiesen, el ayuntamiento ganó la disputa de forma definitiva en los tribunales²⁰²⁴.

El vicario de la villa dio comienzo a los problemas cuando solicitó la ejecución de nuevas varas para el palio del Corpus. El ayuntamiento tomó para sí esa responsabilidad y, de ese modo,

“evitar los escandalos que podian suceder por ello rrespetto de ser costumbre inmemorial el llebar las dichas varas las personas del dicho regimiento de la dicha villa y las que el regimiento ordenasse”²⁰²⁵.

El ayuntamiento recuerda que el cabildo solo tiene el privilegio de llevar la custodia, sin que “aya desorden ni asurdo ninguno”. Sin embargo, el palio que se lleva encima de la custodia y andas ha de ser transportado por “los señores procuradores y tesorero general y regidores según otros años le an llevado”. Esta reafirmación de sus derechos por parte del ayuntamiento se debe al intento del teniente de vicario del cabildo de elegir a las personas que debían llevar ese palio.

Ante la insistencia del bachiller Arzentaes, el teniente de vicario, el ayuntamiento aprueba el retorno a las andas viejas, que le pertenecían, evitando así portar el palio y provocar “escandalos”²⁰²⁶. Pero, pese a todo lo acordado, el día del Corpus se sacó el palio:

“...atento que en la procession que que ayer dia de Corpus se hizo debiendose dar el palio del Santissimo Sacramento a sus mercedes a quien conpende llebar segun la costunbre della y de todas las villas y ciudades de los rreynos y señorios por insistir el bachiller Arzentaes clerigo beneficiado de las iglesias de la villa y teniente de bicario della en que el abia de dar dicho palio a las personas

²⁰²⁴ A.H.M.V. Libros de actas, nº. 35, 10-IV-1735, pp. 212-213.

²⁰²⁵ *Ibíd.*, nº. 16, 17-V-1617, p. 137.

²⁰²⁶ *Ibíd.*, 25-V-1617.

que eligiese en perjuicio grande del dicho de la dicha villa y de sus mercedes... por ebitar el escandalo... llebaron el dicho palio quatro de los clerigos y beneficiados y cabildo desta villa y sus mercedes sobreseyeron en ello por ebitar los dichos ynconvinientes y el llebar el palio los dichos clerigos fue caussa de que no pudiesen llevar capas y cetros como tenian obligacion y es costumbre y que la dicha procession no se hiziere con la decencia y autoridad debida”²⁰²⁷.

Temiendo que los clérigos del cabildo creyesen que esta situación sería permanente, el regimiento rápidamente movilizó al abogado de la villa y levantó pleito contra los religiosos para que su derecho al palio no fuese cuestionado. La medida no fue efectiva ya que en 1620 el vicario resolvía sacar la custodia en andas y sin palio para marginar a los miembros del consistorio. El ayuntamiento decide recurrir entonces al arzobispo de Burgos pero, en contra de lo esperado, el metropolitano dará la razón al vicario mandando que

“el bicario y en su ausencia el cura mas antiguo [puede] dar el palio a los clerigos abiendo numero dellos suficiente y en defecto a las personas principales desta villa entre ellos a los señores justicia y rregimiento lo qual es notable agrabio y perjuicio desta republica y su regimiento”²⁰²⁸.

El arzobispo tomo esta decisión para reforzar el poder del cabildo eclesiástico valmasedano cuestionado por motivos que más tarde aclararemos. El consistorio, intentando evitar que los notables de la población reconozcan el privilegio del cabildo y accedan a sus peticiones, prohíbe que cualquier seglar de la villa lleve las varas del palio bajo la amenaza de treinta días de cárcel²⁰²⁹. El vicario, sin embargo, se salta la prohibición y otorga las varas a los clérigos de las iglesias y a seglares de fuera del municipio lo cual provoca que el ayuntamiento plantee pleito ante la Chancillería de Valladolid²⁰³⁰. Finalmente, para el mes de octubre de ese año, el pleito se resolvió a favor de la villa.

Las razones que hay tras todo este conflicto, que se plasma en la fiesta a través de la alteración de los espacios jerárquicamente repartidos, son de raíz económica y social: vicario y ayuntamiento llevaban enzarzados varios años con motivo del consumo del trigo del arca de misericordia de la villa, que era de origen privado y que estaba bajo la administración compartida del consistorio y el vicario de San Severino. Al parecer el ayuntamiento, habiendo dado un balance de lo gastado en el arca, sacaba más tarde trigo del pósito sin dar cuenta de ello... y el vicario protestó. La reacción del vicario no se

²⁰²⁷ A.H.M.V. Libros de actas, nº. 16, 26-V-1617.

²⁰²⁸ *Ibíd.*, 4-VI-1620.

²⁰²⁹ *Ibíd.*, 18-VI-1620.

²⁰³⁰ *Ibíd.*, 2-VII-1620.

debe solo, sin embargo, a propósitos humanitarios, sino que esconde la defensa del poder del cabildo y los intereses de los diversos linajes implicados en el conflicto, desde la familia del donante del arca de misericordia a las de los regidores y alcalde, ya que los puestos más importantes de la jerarquía eclesiástica en la villa estaban ocupados por hijos de las familias más ilustres de la localidad.

Este conflicto de 1620 tenía hondas raíces ya que en 1552 la audiencia del arzobispado otorgó auto al vicario de San Severino para que eligiese a los portadores de las varas del palio entre los clérigos del lugar. La villa recurrió entonces a la Chancillería de Valladolid que dio la razón al municipio. En 1622, en ejecutoria dada a la villa sobre el conflicto del palio, se reconoció el derecho de los regidores de llevar este palio no solo en el Corpus Christi sino también en Jueves, Viernes Santo y la mañana de Pascua de Resurrección.

Pese a todas las resoluciones y papeles a favor, este conflicto sobre las varas del palio va a salir de nuevo a flote en poco más de un siglo. En 1735, en un momento de relativa recuperación económica, el ayuntamiento debe luchar de nuevo por su derecho ya que ese mismo año el vicario reclamó su derecho a elegir a los portadores del palio durante la Semana Santa. La disputa se produjo durante la procesión del Jueves Santo, en que los componentes del cabildo eclesiástico se apoderaron del palio, mientras que durante el Viernes Santo los regidores llevaron el palio por la tarde tras disputárselo a los beneficiados durante la mañana de aquel día. Tampoco la mañana de Resurrección permitió el cabildo que el ayuntamiento sacase el palio. El ayuntamiento recurrirá entonces primero al arzobispo y luego a la Chancillería²⁰³¹.

También tiene un origen festivo la disputa que el alcalde mantuvo en 1684 con las monjas de Santa Clara, el convento levantado extramuros de la villa gracias a la donación del indiano Juan de la Piedra Verastegui²⁰³². Con motivo de la festividad de Santa Clara, el alcalde y regimiento tenían un sitio de privilegio tanto en la procesión que partía y llegaba al convento como dentro de la iglesia del mismo durante la misa. En el año 1684 los beneficiados del cabildo intentaron ocupar los lugares de la iglesia destinados a los regidores²⁰³³ de igual forma que en 1672 los patronos del convento

²⁰³¹ A.H.M.V. Libros de actas, nº. 35, 10-IV-1735, pp. 212-213; libros varios, libro de concordias, L. 005, 1522-1772, 1735, pp. 70-128.

²⁰³² GÓMEZ PRIETO, J., "Emigrantes, indianos y fundadores", en *BALMASEDA: [tokiko historia=una historia local]*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1991, pp. 66-70.

²⁰³³ A.H.M.V. Libros de cuentas, nº. 29, 1-IX-1684, p. 175.

intentaron arrebatárles sus lugares en la procesión de la fiesta de Santa Clara²⁰³⁴. El ayuntamiento decretó que tal suceso no volviera a repetirse y decidió ir a pleito y querrellarse contra el vicario del aquel año por no respetar el “fuero vizcaino”.

Que el poder municipal siempre se sintió amenazado en la villa por los privilegios de los clérigos lo vemos en un conflicto que bordea el límite temporal de nuestro estudio, 1788, y que se origina cuando se da comienzo una procesión sin aguardar al regimiento. El alcalde manifiesta que

“semejante livertad era en menos precio o contra jurisdicción real que exerce y que correspondia y tocaba presidir acompañado de su ayuntamiento patrono de aquella yglesia en representación de la villa”,²⁰³⁵.

El alcalde mandó retroceder la procesión de nuevo hasta la iglesia de San Severino pues esa procesión sin regidores perjudicaba “la jurisdicción y regalías de la villa”. Obligados a esperar mientras el regimiento llevaba a cabo todos los ritos previos a la salida de la procesión, los vecinos organizaron un “alboroto y griterio” en el que afirmaban que la justicia “no tenia que mandar ni hacer en aquella procesion”. Hubo varios detenidos antes de que la gente se calmase. El alcalde exigió que alborotadores y clérigos diesen cuenta de sus actos ante la autoridad civil y eclesiástica y que los mayordomos de la Vera Cruz, responsables de la organización de la procesión, junto a los beneficiados, se atuviesen a salir a las horas dictadas por el ayuntamiento.

La reincidencia del cabildo por probar su poder frente a los miembros de la corporación local nos habla de la fuerte influencia de los religiosos en la vida del municipio y, sobre todo, del cuestionamiento casi constante del dominio del regimiento sobre los acontecimientos religiosos anuales en los que basaba tradicionalmente su prestigio. La cercanía al arzobispo de Burgos, que se encargaba de forma directa de la administración de Las Encartaciones, les prestaba además una fuerza que en otros cabildos del Señorío solo podían desear. La crisis económica casi constante de la villa en el periodo y las constantes fricciones entre los poderes laico y religioso por este motivo nos dan la clave última de estas reafirmaciones de la jerarquía del ayuntamiento dentro de los espacios festivos-religiosos y nos permiten vislumbrar el por qué de muchas de las construcciones festivas e incluso puramente artísticas de la época.

²⁰³⁴ A.H.M.V. Libros de cuentas, n.º. 27, 19-VI-1672, p. 169.

²⁰³⁵ A.H.M.V. Libro de provisiones y autos ganados por la villa de Valmaseda, n.º. 046. Real provisión 5-VI-1788, pp. 661-673.

Como en otros lugares del Señorío, el escenario festivo en Valmaseda se enmarca en el centro urbano medieval antes nombrado. Escenario privilegiado de todos los actos festivos será sobre todo la plaza del Mercado, aquella donde se encontraba la iglesia de San Severino (parte de la muralla en época medieval) y que siempre albergó el edificio del ayuntamiento. Esta plaza tuvo como finalidad, al igual que vemos en Bilbao con la plaza Vieja y la iglesia de San Antón, unificar el espacio existente entre las casas villanas y la parroquia mayor.

Hasta que se creó el ayuntamiento del siglo XVIII, la plaza de la villa debía de contar con un pequeño edificio consistorial en el cual no se realizaban demasiados actos municipales pues antes de 1643 las reuniones del consistorio se hacían en San Severino²⁰³⁶ y hasta el siglo XVIII hubo un gran árbol en uno de los extremos de la plaza bajo el cual se reunía el regimiento en ocasión de remates, pregones y concejos abiertos²⁰³⁷. Este pequeño consistorio se encontraba en el extremo de una de las calles principales y albergaba un espacio porticado formado por los soportales de madera de las casas bajo los cuales hacían sus tratos los comerciantes²⁰³⁸. El espacio de la plaza debía ser bastante exiguo ya que el ayuntamiento tuvo que comprar solares o forzar a los propietarios a que se circunscribiesen a sus terrenos sin tomar espacio de la villa para que la plaza pudiese crecer²⁰³⁹.

Otra cuestión sería el nuevo ayuntamiento [fig. 33] que se acabó en los últimos días del año 1742²⁰⁴⁰. Este edificio barroco, que con ciertas alteraciones ha perdurado hasta nuestros días, tiene dos pisos y cinco balcones en su piso noble que se corresponden con los cinco arcos que se abren en su pórtico y que dan lugar a una sucesión de crujías sustentadas en machones y pilastras. En este espacio cubierto se realizaron los concejos abiertos hasta 1772, en que fueron suprimidos, y, sobre todo, el mercado que daba vida a la localidad. Aunque su significación político-social dentro de la villa queda clara tanto por la elección de su emplazamiento como por su cercanía a

²⁰³⁶ MORENTE LUQUE, F., op. cit., p. 345.

²⁰³⁷ A.H.M.V. Libros de actas, nº. 16, 1613.

²⁰³⁸ En 1685 se prohibió a inquilinos y dueños de las casas con soportales de madera de la plaza, que impieran que los mercaderes se pusiesen bajo ellos echándoles “agua” y otras inmundicias para luego arrendar en exclusiva esos lugares a los mercaderes de la villa. A.H.M.V. Libros de actas, nº. 29, 9-I-1685 (hubo que hacer un nuevo decreto el 17 de febrero de ese mismo año pues al primero no se le hizo ningún caso).

²⁰³⁹ En 1656 se decidió comprar casas “pegantes a la plaza” para derribarlas y desahogar el espacio público. Finalmente no hubo dinero para pagar a los propietarios con lo cual solo se resolvió tirar una pared que la villa poseía junto el palacio de Revilla. Hubo un pleito con los dueños del palacio lo que detuvo al ayuntamiento en primera instancia aunque luego acabó tirando la pared y comprando a un particular, Juan de Quintana, su propiedad. A.H.M.V. Libros de actas, nº. 26, 22-XI-1656 y 31-XII-1656.

²⁰⁴⁰ *Ibíd.*, nº. 36, 23-XII-1742.

San Severino, cerrando el espacio de la plaza, su significación dentro de la fiesta barroca es nula.

No vamos a hablar demasiado sobre su estilo, clasicista salvo en las molduras (estas sí de carácter barroco, aunque sin exageraciones formales) de las ventanas y balcones, ni sobre su estructura en general ya que, pese a lo que su pórtico abierto [fig. 118] nos pudiera hacer suponer, nunca fue escenario de ninguna festividad de carácter barroco tanto por las fechas en que fue finalizado como por el progresivo cambio de mentalidad que se dio en las autoridades de la villa responsables de su construcción. Además, los soportales que hoy le son característicos son fruto de una ampliación hecha en las primeras décadas del siglo XX sobre el pórtico original que constaba tan solo de dos arcadas lo cual le acercaba mucho más al tipo de palacio barroco montañés-cántabro que inspiró sus formas²⁰⁴¹, más propicio al uso de sus bajos como mercado cubierto que como escenario de grandes festividades²⁰⁴², que a la mezquita de Córdoba con la cual se ha comparado exagerada y ampliamente en el siglo XX.

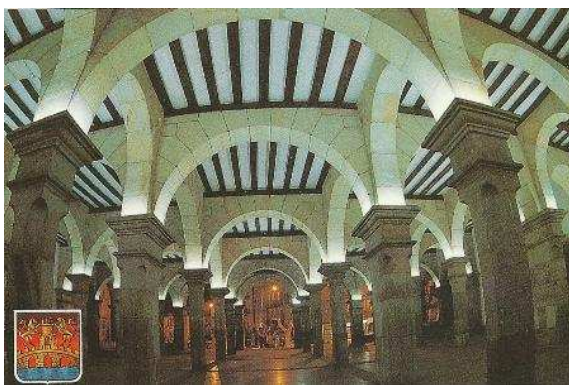


Fig. 118. Soportales (siglos XVIII-XX). Ayuntamiento, Valmaseda.

Por si nos sentimos tentados de olvidar que la labor comercial es la imperante en la villa y determina toda su historia, así como la propia erección de los bajos del edificio municipal, recordemos que su labor de mercado cubierto se complementaba con el pórtico de San Severino que daba a la plaza, levantado en 1730 y eliminado a comienzos del siglo XX por cuestiones de heroseamiento del edificio, pórtico que, vista la decisión municipal, parece que fue insuficiente para albergar el mercado municipal en los días de lluvia.

²⁰⁴¹ El edificio fue diseñado por el arquitecto montañés Marcos de Vierna y Pellón. LEIS ÁLAVA, A. I., “Las Casas Consistoriales en Bizkaia...”, op. cit., p. 388.

²⁰⁴² De hecho, el regimiento decidió cerrar los bajos de la nueva casa consistorial pues “...mediante no hallarse el portico de estas casa consistoriales con la comodidad que se requería para los actos que se ofrecían hacer a esta dicha villa así en las elecciones de oficios honoríficos de ella, como en otras, se podía [sic] lo necesario para el efecto de dicho portico cerrar de reja y poner con toda decencia para hacer dichos actos con todo desembarazo”. A.H.M.V. Libros de actas, nº. 40, 21-VI-1761, p. 13v.

El clasicismo de que hace gala en casi todos sus elementos el ayuntamiento se repite en los únicos palacios que persisten del periodo en la villa: los palacios Urrutia y Horcasitas [fig. 119]. El primero se data en el primer tercio del siglo XVII y el segundo a finales de la misma centuria. Ambos son ejemplos de arquitectura exenta rodeada de jardines, Urrutia de influencia manierista, con una cantidad de elementos clasicistas que han llevado a considerarlo como “uno de los mejores ejemplos de residencia urbana de estilo clasicista de Bizkaia”²⁰⁴³. Ese clasicismo de elementos se repite en el palacio de Horcasitas, llamado también del Marqués de Buniel, que es un buen ejemplo, tal vez el mejor de todas Las Encartaciones, de edificio residencial-monumental. Como vemos de nuevo, son los elementos clasicistas, austeros y con muy pocos detalles ornamentales, los que mejor definen los edificios residenciales del periodo en la villa al igual que queda patente en el resto de las villas estudiadas, pese a algunas excepciones que hacen resaltar la austeridad de este conjunto.



Fig. 119. Palacio Horcasitas (primer tercio s. XVII), Valmaseda.

²⁰⁴³ MORENTE LUQUE, F., op. cit., p. 342.

Si el edificio dieciochesco del ayuntamiento resulta una esperada decepción en cuanto a la aparición de elementos puramente barrocos, no ocurre lo mismo con el otro gran protagonista de la plaza mayor de Valmaseda: la iglesia de San Severino [fig. 16].

Este templo es muy interesante en cuanto al estudio de la escenografía de la fiesta barroca se refiere puesto que su fachada de principios del siglo XVIII, complementada por la hermosa torre levantada en esos años, crea un espacio teatral muy propicio al espectáculo festivo. La concepción de este espacio escenográfico fue además reforzado por las decisiones ya comentadas del regimiento, que pasó gran parte de los siglos XVII y XVIII adquiriendo casas que diesen a la plaza para crear un recinto más despejado que otorgase dignidad y decoro al conjunto formado por la iglesia, la plaza y el ayuntamiento, un maridaje que habla de la unión en las villas vizcaínas entre el poder civil y el religioso varias veces comentado y que resaltaba la concepción de espacio público de las plazas.

La parroquia de San Severino posee una planta basilical, con tres naves a diferentes alturas, y fue levantada en el siglo XV aunque su fachada principal y torre fueron reformadas con un gran sentido escenográfico para 1730, siguiendo las trazas proporcionadas por Fray Marcos de Santa Teresa, uno de los mejores arquitectos del Barroco en Vizcaya²⁰⁴⁴. Posee uno de los interiores góticos, en cuanto a mampostería se refiere, menos alterados de toda Vizcaya [fig. 121] pero, precisamente por ello, resulta uno de los más oscuros de estas iglesias ya que, al haber formado parte de la muralla, el predominio del muro sobre el vano le resta muchísima luz pese a las ventanas abiertas y el rosetón que se encuentra a los pies del templo. Esta precaria iluminación se refleja también en las reformas que ha sufrido a lo largo de los siglos el paño norte (el antiguo paño de muralla) con la capilla de los Quadra-Mollinedo, de fines del siglo XVI, con un pequeño ventanal, y la de los Urrutia [fig. 120], que tampoco tiene más que una ventana sobre el espectacular retablo del Cristo atribuido al taller de los Beaugrant²⁰⁴⁵. Y se ha de añadir el retablo mayor que cubriría toda la cabecera del templo hoy caracterizada por los ventanales góticos que dejan pasar un buen torrente de luz.

²⁰⁴⁴ ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit., pp. 100, 130, 289-291.

²⁰⁴⁵ BARRIO LOZA, J. A., *Los Beaugrant...*, op. cit., pp. 83-85.



Fig. 120 y 121. Interior de la iglesia de San Severino: capilla de los Urrutia y cabecera del templo. Valmaseda.



Para paliar tantas sombras, que ahora tal vez nos parecen apropiadas para un lugar de culto pero que no lo eran entonces para el escenario del poder religioso barroco, la iglesia de San Severino, como el resto de parroquias vizcaínas en la época (según sus posibilidades), se “aprovisionaron” de colgaduras, como los tapices de Juan de Bedia que se colgaron en la iglesia de San Severino para la fiesta de este santo²⁰⁴⁶. Sin duda, estos tapices serían parte o el total de los 17 tafetanes de colores que se recogían en el inventario de la iglesia realizado entre 1653 y 1654²⁰⁴⁷ y que se usaban para las fiestas principales de la villa: Corpus, San Pedro y San Severino. Tampoco debemos olvidarnos de las cortinas moradas que cubrían los retablos en la Semana Santa²⁰⁴⁸ o casos excepcionales como el de la cortina encargada por el arzobispo de Burgos, Enrique de Peralta y Cárdenas, que mandó en 1666 que se hiciese una cortina de damasco encarnado para el tabernáculo del Santísimo²⁰⁴⁹ o los frontales de azulejos que el procurador Juan de Radobeitia, en 1643, deseaba instalar en el altar mayor de San Severino, en el de La Piedad y el de San Martín. En este último caso la negativa del ayuntamiento se fundó en que los azulejos no permitirían poner de forma demasiado cómoda los “frontales de brocado damascos y otras sedas”,²⁰⁵⁰.

²⁰⁴⁶ A.H.M.V. Libro de fábrica de la iglesia de San Severino, nº. 022, 1649-1650, p. 116v.

²⁰⁴⁷ *Ibíd.*, 1653-1654, p. 139.

²⁰⁴⁸ En el día de Pasión el retablo mayor de San Severino y los colaterales de San Martín y La Piedad se cubrían con grandes cortinas de ese color. *Ibíd.*, 1677-1678, p. 281.

²⁰⁴⁹ *Ibíd.*, 1665-1666, p. 200v.

²⁰⁵⁰ A.H.M.V. Libros de actas, nº. 26, 26-VI-1643.

Tanto en sus adornos precederos como en los que formaban parte de su arquitectura, San Severino bebe en gran medida de las corrientes artísticas castellanas. En el caso de su arquitectura, la iglesia está claramente influenciada por el gótico emanado desde Burgos como se ve a través de detalles como las columnillas adosadas a los pilares sustentantes de núcleo redondo del templo y que tendrían su origen en la misma catedral de Burgos²⁰⁵¹. Este hecho no debe de extrañarnos en absoluto vista la estrecha vigilancia que el arzobispo de Burgos ejercía sobre el territorio encartado y aleja a San Severino de las iglesias góticas del litoral vizcaíno como Ondárroa o Lequeitio. El gótico imperante en San Severino, sin embargo, se vio drásticamente alterado en la primera mitad del siglo XVIII cuando realizaron varias reformas en los hastiales de la portada principal, ventanas y, sobre todo, cuando se levanto la actual torre de campanas²⁰⁵².

La decoración barroca generalizada en las últimas décadas del XVII en el resto de España, va a hallar un elemento sustentante digno de ser tenido en cuenta en las torres, realizadas en gran parte del Señorío a partir de las primeras décadas del siglo XVIII (como la de San Antón, la de Portugalete, la de Lequeitio, etc.) pero, aunque alberguen elementos decorativos típicamente barrocos la concepción de las obras, incluida la decoración, es mucho más severa que lo que pueda encontrarse en el resto de España. Quizás la torre y fachada principal de San Severino rematada por pináculos, volutas y ángeles que coronan los frontones sinuosos y hastiales sea el mejor ejemplo de ese barroco de origen churrigueresco que tan brevemente se divulgó por Vizcaya.

San Severino y sus reformas del siglo XVIII son la mejor demostración para constatar hasta que punto el gusto artístico de las élites fue retardatario en la mayor parte de la Vizcaya del Setecientos respecto a la evolución de las mentalidades que tendía ya hacia la Ilustración y el Mercantilismo. Si nos fijamos bien, veremos, en primer lugar, como el despliegue barroco valmasedano responde a un momento de bonanza económica que no se equipara con el mejor instante de la fiesta en la villa sino con su decadencia: por la misma época comienzan los ataques de los clérigos contra los bailes tradicionales que se ejecutaban en las fiestas, emparejados con las

²⁰⁵¹ MORENTE LUQUE, F., op. cit., p. 327. También *MONUMENTOS de Bizkaia: monumentos nacionales*, T.I, op. cit., p. 11-21.

²⁰⁵² PLAZAOLA ARTOLA, J., "El Arte Gótico en Euskal Herria", *RIEV*, T. 47, vol. 2, 2002, pp. 605-606, 614.

recomendaciones para promover la devoción al Calvario²⁰⁵³, lo cual demuestra el inminente cambio de mentalidad entre las élites de la villa que se alejan sensiblemente de los gustos de la gente del común. Si admitimos que las teorías mercantilistas llegadas desde Francia y, sobre todo, de Inglaterra, habían calado con fuerza en un territorio dedicado en gran medida al comercio, sobre todo en cuanto a las élites se refiere, y Valmaseda, villa consagrada a las transacciones comerciales y al transporte de mercancías, era buena expresión de esa evolución, es necesario encontrar una explicación a ese barroquismo de formas que no puede aplicarse a la fiesta del periodo.

La explicación a este aparente contrasentido, que es generalizado en toda Vizcaya, es fácil de entender: llegadas de forma tardía a Vizcaya, las formas barrocas que encontramos en la fachada y campanario de San Severino son el reflejo de un estilo que arribaba a estas tierras con mucho retraso respecto a otras zonas peninsulares (debido, sobre todo a la perduración en el tiempo de las tradiciones trasnochadas de los canteros que trabajaban en el Señorío), estilo que convivió con un barroco clasicista heredero del siglo anterior en un momento en que las élites locales se encontraban en un periodo de transición que llevaría al triunfo de las tesis ilustradas.

La elección de este estilo barroco, cercano a las tesis churriguerescas, se debe, por tanto, a la novedad que constituía este tipo de concepción en Vizcaya, la difusión del barroco castellano en el territorio y el prestigio que arrastraban sus creadores consigo: canteros cántabros (montañeses en concreto) como el director de obras Antonio de Vega o Pedro de Toca; tracistas como el carmelita Fray Marcos de Santa Teresa, autor de varias obras de la orden en el Señorío (se le atribuye la iglesia carmelita de Marquina y el convento de Sestao) o el montañés Lázaro de la Incera, autor de la traza de la torre en 1726 y participante en su construcción²⁰⁵⁴, todos ellos elegidos por el regimiento valmasedano, patrón de las iglesias de la villa, a mayor gloria de la misma.

Pero, al fin y al cabo, ¿de qué servía ese barroquismo estructural para la concepción festiva? En realidad, para nada: la fiesta barroca comenzaba a deslizarse por la pendiente debido al progresivo cambio de la mentalidad de sus patrocinadores mientras que, sin embargo, la arquitectura daba muestras de un barroquismo exuberante como nunca antes se había visto en el Señorío. Las labores de artistas reconocidos en la

²⁰⁵³ A.H.M.V. Libros de actas, nº. 35, 27-XII-1729, p. 22.

²⁰⁵⁴ *Ibid.*, nº. 32, 15-IX-1726; libros de cuentas, nº. 28, 1730, pp. 198v.-199. También MORENTE LUQUE, F., *op. cit.*, p. 327; BARRIO LOZA, J. A., *Iglesia de San Severino: Patrimonio histórico de Bizkaia*, nº. 81. Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia=Bizkaiko Foru Aldundia, [s.a.]; MONTERO ESTEBAS, P. M^º: “Nuevas noticias sobre Lázaro de la Incera Vega”, *op. cit.*; *MONUMENTOS de Bizkaia: monumentos nacionales*, T.I, *op. cit.*, p. 11-21.

fiesta, como los fuegos de artificio creados por Emeterio del Castillo o el monumento de 1650 levantado por Diego de Lombera, quedaban ya lejos del escenario barroco que enmarcaban el ayuntamiento y la iglesia de San Severino e incluso las comedias religiosas que caracterizaron el siglo XVII habían asomado por última vez a la páginas municipales en 1707. A lo largo de siglo XVIII serán las compañías vecinales las que aparezcan con prodigalidad en las actas así como las disputas entre los poderes laicos y religiosos, así como entre los regidores y los vecinos, dictaminados por la llegada de la gran crisis económica que origina el nuevo camino de Orduña. Así pues, mientras el escenario estaba preparado los actores ya se habían retirado de la función en busca de otras ocupaciones.

Resulta triste que ese escenario dieciochesco barroco no encontrase una fiesta digna de su importancia mientras que la fiesta del siglo XVII, plena de elementos interesantes como los fuegos artificiales, los túmulos, los monumentos, las comedias e incluso los desfiles de las compañías vecinales, con sus mosquetes y sus derroches de pólvora, no tuviese otro marco que unas calles sucias, estrechas; unas casas medievales entre las que destacaban algunas torres y palacios clasicistas y un entramado urbano lleno de animales, ruido, letrinas y porquería debido al continuo trajín de mercancías y personas.

El ayuntamiento, guiado más por la conveniencia de mantener la limpieza y salubridad en una villa que necesitaba mantener el paso de hombres, bestias y mercancías de forma continua, creó numerosos decretos para alejar de las calles la basura y los animales. Sobre las letrinas cuyos caños salían desde las casas particulares a la calle tenemos el decreto realizado contra Gregoria de la Puente para que limpiase la letrina que tenía “en el canton de su cassa”²⁰⁵⁵. La repetición de estos decretos nos indica la indiferencia de los habitantes hacia ellos y como las calles eran el lugar casi el único lugar elegido para arrojar la basura de las casas, un lugar donde también los mercaderes dejaban sus desperdicios tras las transacciones y donde los animales “domésticos” (perros, patos, cerdos...) campaban a sus anchas.

A principios del siglo XVII, cuando la recesión económica aún no había llegado a toda su extensión, debido al progresivo hundimiento de la industria ferrona de la villa, tuvo lugar un suceso que nos revela hasta que punto los animales que estaban dentro de

²⁰⁵⁵ A.H.M.V. Libros de actas, nº. 20, 1613-1621, 13-X-1616

las murallas de la villa eran importantes en la vida urbana... y hasta que punto ponían al borde del ridículo las aspiraciones de grandeza, brillantez y maravilla de los poderes locales, de la fiesta y de la ideología que los sustentaba.

En junio de 1611 el regimiento resolvió que

“...attentos los daños que el andar libremente por la villa y mercado los puercos los días de mercado; y el peligro y riesgo que el día de Corpus Christi causaron algunos en la procesion pues havia faltado poco para derribar y hazer caer a los sacerdotes que llevaban las andas del santisimo sacramento se manda que de aquí adelante ningun puerco se permita andar por las calles y mercados los domingos y fiestas ni los dias de mercado...”²⁰⁵⁶.

Podríamos pensar que, con el tiempo, la situación variaría, debido tanto al interés de las instituciones como al progresivo conocimiento de los habitantes sobre los riesgos tanto higiénicos como vecinales de esta libre circulación de los animales. Más nada en los papeles municipales nos hace apreciar semejante evolución. En el año 1778 nos encontramos con la

“... necesidad y urgencia que tiene esta villa de cerrar de balaustreado de fierro el arco maior y principal del portico de la yglesia parroquial de S. Severino de ella a fin de ebitar por este medio las irreberencias que que se experimentan en dicho templo no solo con la voceria y gritos de los niños al tiempo que se celebran los dibinos officios; sino tambien la que causan los cerdos y otros animales que se meten e introducen en él y con especialidad al tiempo cuando se corre el ganado bacuno con cuerda o maroma en la plaza frontera a dicha parroquia como es publico y notorio y sobre cuio particular se han dado varias y repetidas quejas por el sr. Bicarío eclesiastico y parrocos de esta villa...”²⁰⁵⁷.

En medio de ambos decretos median medidas de limpieza como el desembarazo y limpieza de las calles para la procesión del Corpus de 1656 pues las calles estaban “muy sucias y embarazadas con las obras”²⁰⁵⁸, que revelan que la suciedad nunca dejó de ser un problema en el casco urbano de la villa y que solía denunciarse con motivo de las celebraciones que se llevaban a cabo, o las quejas por los tableros de las tiendas (de nuevo el comercio), los escalones de las casas o los caños altos que desde los edificios mojaban o hacían tropezar a los transeuntes²⁰⁵⁹ y que de nuevo nos remiten a un escenario urbanístico básicamente medieval, realizado sin ningún concierto y ampliado sin ningún respeto.

²⁰⁵⁶ A.H.M.V. Libros de actas, nº. 16, 1599-1613, 13-VI-1611, p. 297.

²⁰⁵⁷ *Ibíd.*, nº. 40, 1760-1779, 21-IV-1778, p. 229v.

²⁰⁵⁸ *Ibíd.*, nº. 26, 12-VI-1656.

²⁰⁵⁹ *Ibíd.*, nº. 40, 1768.

Como podemos apreciar, la creación del nuevo escenario de la plaza en nada hizo cambiar sus costumbres al común de la gente de la villa que prosiguió con tradiciones tan perjudiciales para la higiene y la imagen de la población como dejar la basura en las calles, abandonar los escombros de las obras y dejar circular libremente los animales. La explicación de este hecho se debe a la imposibilidad de encontrar dentro del espacio urbano lugares lo suficientemente amplios como para reunir a los animales de corral que se buscaban muchas veces la vida como podían. De igual forma sucederá en el resto de las villas vizcaínas²⁰⁶⁰, tan faltas de espacio como Valmaseda pero donde el trajín de mercancías se combinará con otras facetas económicas que harán que las citas no sean tan abundantes como en la villa del Cadagua.

En esta red urbana llena de animales y porquería, común al resto de las villas vizcaínas, será donde transcurrirá una de las más brillantes fiestas barrocas en el Señorío, una de las pocas que cuenta con un número bastante razonable de creaciones realizadas de forma exclusiva para este tipo de celebración.

Destacan, por ser citados varias veces, los monumentos levantados para la parroquia de San Severino en el siglo XVII. El más destacable es el levantado en 1650 por el arquitecto cántabro Diego de Lombera y para el cual se realizó una de las pocas esculturas que conocemos para estas arquitecturas, un Ecce Homo que se situó en sus gradas unos veinticinco años después²⁰⁶¹.

Este monumento correspondería a los que hemos calificado como de talla, pues, aunque sustentaban decoración de lienzo, sus elementos principales eran los arquitectónicos y los escultóricos realizados en madera tallada: la valmasedana fue una arquitectura colosalista que albergó piezas escultóricas en unas gradas tan numerosas que se necesitaba una escalera para llegar a su cima, el templete donde se cobijaba la custodia. Esta obra tuvo que ser traída desde el taller de su autor, Diego de Lombera, pieza a pieza para ser levantada de nuevo en la iglesia principal de la villa en un trabajo que duró dos días. Tan grande resultaba el conjunto que el ayuntamiento tuvo que ayudar a la Cofradía del Santísimo Sacramento con el pago de las velas pues “fue fuerza gastar mucha cera en bixias” y la cofradía estaba “pobre”²⁰⁶².

²⁰⁶⁰ Disposiciones para intentar mantener a los animales lejos de las calles las habrá de Durango (A.H.M.D. Libros de actas, n.º. 6, 1-X-1610) hasta Bilbao. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 075, marzo de 1651.

²⁰⁶¹ A.H.M.V. Libro de fábrica de la iglesia de San Severino, n.º. 022, 1677-1678, p. 283.

²⁰⁶² A.H.M.V. Libros de actas, n.º. 26, 8-IV-1651.

Lombera pertenecería al conjunto de autores que conservaban influencias del periodo anterior, romanistas²⁰⁶³, en un momento en el que los artistas madrileños que trabajaban en el País Vasco, hacia mediados del siglo XVII, traían nuevas corrientes escultóricas²⁰⁶⁴. Confirmando esa dependencia de modelos anteriores vemos como, dentro de la construcción, destacaría una numerosa decoración pictórica demostrada gracias a las once varas de “lienzo de la marquesa” que se compraron para el adorno de la obra valmasedana²⁰⁶⁵. No es extraño que se acudiese a Lombera para la creación de esta pieza puesto que, desde sus comienzos, se le tuvo como un buen tracista y arquitecto gracias a la creación de retablos²⁰⁶⁶ y su fama como escultor en esos años era indiscutible. El colosalismo de su obra y el prestigio de su figura contribuyeron sin duda al reconocimiento de los patronos que la encargaron, el ayuntamiento, y llenaría de luz y esplendor a una iglesia que en esos momentos carecían en buena medida de ellos. Queda la duda de saber si el *Ecce Homo* realizado para el monumento un cuarto de siglo después respondería ya a los nuevos cánones castellanos que se estaban empezando a difundir o sería tal vez retardatario en sus formas pues nada se nos dice sobre quién lo esculpió.

También tienen cierta relevancia los túmulos por ser citados en numerosas ocasiones aunque está claro que, como comprobaremos, siempre fueron construcciones muy sencillas con tumba, paños negros, corona y calaveras.

La relación de los túmulos de Valmaseda la hemos comenzado anteriormente con una pieza que quizás no debiéramos recoger pero que era precisa para comprender el conservadurismo que rigió siempre en la concepción de estas obras en la época estudiada: el túmulo erigido para conmemorar la muerte de Felipe II en 1598²⁰⁶⁷. Ya dijimos que no aparece en los papeles municipales ningún dato sobre el aspecto artístico de la obra, excepto que constaba de túmulo y tumba. Este hecho parece avalar una construcción en forma piramidal, con gradas o pisos, sobre la cual se encontraría la tumba real. Este túmulo disponía de lutos cosidos, algo que va a ser norma en Valmaseda, encontrándolos también en las honras por Margarita de Austria en 1611 y

²⁰⁶³ POLO SÁNCHEZ, J. J., *Escultura romanista y contrarreformista...*, op. cit., p. 41.

²⁰⁶⁴ Polo Sánchez y Julen ZORROZUA lo sitúan bajo la influencia de las formas romanistas.

ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit., p. 213.

²⁰⁶⁵ A.H.M.V. Libro de fábrica de la iglesia de San Severino, n.º. 022, 1649-1650, p. 117v.; 1651-1652, p. 125v.

²⁰⁶⁶ ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit., p. 73.

²⁰⁶⁷ A.H.M.V. Libros de cuentas, n.º. 14, 1598, pp. 218-219.

en las de Felipe III en 1621²⁰⁶⁸. En el túmulo de Margarita de Austria se nos describe de forma somera como este constaba de “corona y otras figuras para mayor adorno” pero el segundo tan solo se recoge como “cubierto de luto de la forma acostumbrada”. Algo más expresivas serán las autoridades valmasedanas cuando describan el túmulo levantado para Carlos II...aunque no mucho más:

“...en el cuerpo de ella estava un tumulo cubierto de bayetta con muchas luzes y en el se puso la corona y cetro que en una fuente de plata cubierta de bayetta sobre una almuada llevaba el procurador”²⁰⁶⁹.

De forma generalizada, como en el resto del Señorío, lo más común será que las referencias a los túmulos se reduzcan a la simple menc n de que se levantaron para determinado personaje real como ocurre en 1621 con Felipe III, en 1665 con Felipe IV o en 1689 con la reina Maria Luisa de Orleans²⁰⁷⁰. En esta última fecha se recoge al único constructor de túmulos que aparecerá en Valmaseda, Juan Antonio de [H]Oz, posiblemente cántabro como la mayoría de los artistas que trabajaron en esta villa de Las Encartaciones²⁰⁷¹.

Hubo también otro tipo de construcciones efímeras de las que, por desgracia, aún sabemos menos que de las precedentes, tan solo podemos mencionar que existieron como, por ejemplo, la “tramoya” que se realizó para el octavario del Corpus valmasedano en 1669 para evitar que el cura encargado de desvelar la custodia andase subiendo y bajando escaleras pues “parecia indecencia el subir y bajar el sacerdote al altar al encerrar y desencerrar el Santísimo dos veces al dia”²⁰⁷².

Lo mismo nos sucede cuando queremos hablar de los fuegos de artificio que se realizaron en la villa de forma continuada desde principios del siglo XVII y que no se interrumpieron a llegar el final del siglo XVIII: pese a que se nos nombre las distintas variantes de fuegos que se dieron nunca se nos describir , ni de manera aproximada, las formas que tuvieron esas “invenciones de fuego” que se levantaron con una temática propia.

²⁰⁶⁸ A.H.M.V. Libros de actas, n . 20, 23-XI-1611, p. 308; 28-IV-1621, p. 283 (numeración equivocada en el original).

²⁰⁶⁹ *Ibíd.*, n . 30, 20-XII-1700, p. 154v.

²⁰⁷⁰ A.H.M.V. Libros de cuentas, n . 14, 1621, p. 199; 024, 1665, p. 232; 028, 1689, p. 133.

²⁰⁷¹ *Ibíd.*, n . 28, 1689, p. 133.

²⁰⁷² A.H.M.V. Libro de fábrica de la iglesia de San Severino, n . 022, 1669-1670, p. 226v.

En Valmaseda hay varias referencias a esas “invenciones de fuego” desde 1626, cuando aparecen nombradas por vez primera dentro de los gastos de las fiestas de Corpus, San Juan y San Pedro²⁰⁷³. Su momento de mayor esplendor, sin embargo, lo van a alcanzar en el último tercio del siglo XVII cuando el pintor Emeterio del Castillo y el “maestro ingeniero” Dionisio de Ojarena se encarguen de realizar estas “invenciones” dotándolas de figuras²⁰⁷⁴. Lamentablemente el trabajo de Emeterio del Castillo se reduce a una sola ocasión y la labor de Dionisio de Ojarena parece que pronto se ciñó tan solo a la creación de cohetes ya que, además, se le asignaron las tareas de relojero y campanero de San Severino²⁰⁷⁵.

Es bastante llamativo que Emeterio del Castillo²⁰⁷⁶ aparezca por primera vez en el ámbito artístico vizcaíno por las figuras de la “invención” valmasedana, lo cual revela la importancia que se concedía en la villa a este tipo de fuegos que eran encargados a un pintor y escultor que realizó su obra por la zona de Las Encartaciones hasta las villas de Portugalete y Bilbao. Su labor, sin embargo, careció de cualquier continuidad lo que nos habla también de cómo los fuegos de artificio realmente nunca fueron considerados en la villa como obras de arte: importaba más el espectáculo de ruido y luz de los fuegos que la posible lectura de los mismos, lo cual queda demostrado por la ausencia de otros nombres de artistas dedicados a este tipo de creaciones tanto aquí como en el resto del Señorío.

Abandonando pronto cualquier intento de dotar de un significado profundo a los fuegos que patrocinaban más allá del espectáculo de luz y ruido, se llegó a un siglo XVIII en el cual cualquier significación más allá de lo visual y sonoro había desaparecido. Así Valmaseda recurrirá de forma reiterada a los llamados “fuegos de mano” (truenos, nueces, etc.) que se arrojaban al suelo y eran traídos desde Vitoria²⁰⁷⁷.

Ese recurso a la pólvora como fuente de ruido y distracción es algo muy recurrente en Valmaseda y lo hallamos desde las primeras décadas del siglo XVII cuando, aprovechando los mosquetes que el ayuntamiento disponía para los alardes, se disparaban salvas en determinados sucesos relevantes para la villa como en 1621 con la

²⁰⁷³ A.H.M.V. Libros de cuentas, nº. 19, 1626, p. 234. También encontramos citas en 1647 (Libros de cuentas, nº. 24, 1647, p. 116v.) y 1648.

²⁰⁷⁴ Emeterio del Castillo realizó cuatro figuras para los fuegos de San Juan y San Pedro en 1674. *Ibíd.*, nº. 28, 1674, p. 40.

²⁰⁷⁵ *Ibíd.*, 1683, p. 107v.

²⁰⁷⁶ ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit., pp. 106, 175.

²⁰⁷⁷ A.H.M.V. Libros de cuentas, nº. 33, 1712, p. 64; libros de actas, nº. 32, 28-III-1712.

esperada resolución del Juez Mayor de Vizcaya en la Chancillería de Valladolid que aseguraba el palio a los miembros del ayuntamiento: se disparó la mosquetería el día del Corpus al paso de la procesión por el ayuntamiento, para resaltar la victoria municipal sobre el cabildo eclesiástico²⁰⁷⁸. A partir de ese momento siempre se prenderán cohetes al paso de la procesión del Corpus²⁰⁷⁹ y en el ayuntamiento se seguirán disparando mosquetes por diversos acontecimientos como la victoria de las tropas españolas y húngaras en la batalla de Nördlingen, en septiembre de 1634, celebrada en Valmaseda el 5 de noviembre de ese mismo año²⁰⁸⁰ o el recibimiento al maestre de campo y general Juan de Garay, a quien se escoltó desde y hacia los términos de la villa entre salvas de pólvora²⁰⁸¹. Sin embargo, no será hasta 1707 que se nombren por vez primera a las compañías de vecinos de la villa como responsables de realizar estas salvas.

Esta aparición de las compañías es muy significativa puesto que está directamente relacionada con el homenaje a la corona española en la persona del joven rey Felipe V, fundador de una nueva dinastía que había jurado respetar los antiguos fueros vizcaínos. En 1707, en medio de un clima de guerra que amenazaba a la monarquía y que forzó la formación de las compañías de la villa, se celebró el preñado de la reina a la espera de un futuro heredero de la corona²⁰⁸². Para celebrar tal acontecimiento y hacer demostración de la lealtad vizcaína a la nueva monarquía en apuros, las tres compañías de las que disponía Valmaseda desfilaron en la procesión haciendo “salvas y otras demostraciones”. No fue esta la única función en la que salieron sino que, cuatro meses después, repitieron desfile con motivo de la decisiva victoria de Almansa²⁰⁸³.

No aparecerán de nuevo estas compañías en la villa, sin embargo, ya que surgieron como respuesta a una necesidad del Señorío y la Corona a principios del siglo XVIII. Una vez pasado el peligro desaparecieron. Valmaseda, que pronto se verá hundida económicamente por el nuevo camino de Orduña, no tendrá ni fuerza ni medios para crear y mantener a las compañías villanas tal como hará Bilbao, población que si intentará hacer valer sus privilegios y derechos frente a la Diputación hasta los umbrales del nuevo siglo.

²⁰⁷⁸ A.H.M.V. Libros de actas, nº. 20, 9-VI-1621.

²⁰⁷⁹ *Ibíd.*, nº. 26, 6-VI-1631.

²⁰⁸⁰ *Ibíd.*, 4-XI-1634, p. 111v-112.

²⁰⁸¹ *Ibíd.*, 2-VII-1641, 307.

²⁰⁸² *Ibíd.*, nº. 32, 28-II-1707, p. 11v.-112.

²⁰⁸³ *Ibíd.*, 16-VI-1707, p. 117.

Pese a tener que renunciar a las vistosas y la fuerza que representaban las compañías armadas, el regimiento valmasedano se las compondrá de manera efectiva para conseguir hacer valer su dominio dentro de la fiesta gracias a otro recurso vistoso, impactante, lleno de dramatismo, decoro e ideología del momento, y cuyo espíritu va a trascender el periodo barroco para dar lugar a una tradición que perdura hasta nuestros días: el teatro religioso.

Si una persona cualquiera se dejase guiar por los artículos o libros que hablan hoy en día la Semana Santa en Valmaseda llegaría a la conclusión de que su tan citada Pasión Viviente [fig. 122] se remonta nada menos que al siglo XV...o, al menos, hasta el siglo XVIII²⁰⁸⁴. Sin duda la versión más fiable es la que la propia Asociación del Vía Crucis de Balmaseda da en su página web y que asegura que este tipo de representación se remonta solo a finales del siglo XIX en la villa del Cadagua²⁰⁸⁵. No quiere esto decir que en la época barroca no se diesen expresiones teatrales-festivas que recogiesen el sentir religioso del momento, tan solo que ninguna de ellas era un Vía Crucis viviente como el que hoy se realiza. Por otra parte, estas comedias religiosas si pueden considerarse un buen caldo de cultivo del sentir religioso popular que, junto con expresiones procesionales como el Descendimiento, y el fermento del tiempo, darían lugar a la Pasión actual.



Fig. 122. Escena de La Pasión o Vía Crucis Viviente de Valmaseda (2008).

²⁰⁸⁴ LLANAS, S., “Balmaseda reinventa su Pasión (en línea)”. [Citado el 22-VII-2011]. Disponible en www.elcorreo.com, 19-III-2010. También “Miles de personas siguen la Pasión Viviente de Balmaseda (en línea)”. [Citado el 22-VII-2011]. Disponible en www.deia.com, 2-IV-2010.

²⁰⁸⁵ La cita recoge que “la Pasión se representa de forma viva desde finales del siglo XIX”. *Asociación Vía Crucis Viviente Balmaseda* (en línea). [Citado el 7-IV-2010]. Disponible en www.Viacrucisbalmaseda.com.

Aunque en los libros sobre la Pasión valmasedana se tiendan a priorizar las procesiones de rogativas y de flagelantes que solían salir del entramado urbano de la villa²⁰⁸⁶ sobre otras expresiones religiosas que hubieran podido dar origen al teatro sacro valmasedano del siglo XX, creemos que se olvidan con facilidad no solo las comedias religiosas barrocas sino, y sobre todo, el papel jugado por un paso procesional como el del Descendimiento que en la villa tuvo gran importancia.

Ya comentamos que a las autoridades villanas les interesaba fomentar la reflexión entre los espectadores de las procesiones pero también incrementar su interés a través la contemplación para lo cual un paso tan emotivo y teatral como el Descendimiento, que requería de figuras articuladas y que reflejaba de forma perfecta la teatralidad que el Barroco había insuflado al tema pasional, se prestaba de forma única. Así se explicaba como el paso del Descendimiento se hallaba en gran cantidad de las villas de nuestro estudio (Portugalete, Lequeitio, Bilbao y Bermeo) pese al problema compositivo que suponía representar la cruz erguida y los personajes que tratan de bajar la imagen inanimada de Cristo muerto. Puede que todas estas piezas se hayan perdido pero respondían idealmente al afán de atracción y propaganda del poder laico y la fe católica, al deseo de teatralizar la Pasión de Cristo a mayor gloria del Catolicismo y sus pilares legos. Valmaseda se convierte en el mejor exponente de este hecho gracias a la invitación que realizó en 1735 la cofradía de la Vera Cruz de Valmaseda, de origen privado, al ayuntamiento de la localidad, pidiendo su asistencia el Viernes Santo por la tarde, cuadebido a la intitución de “una nueva procesión de deszendimiento y entierro de Cristo”, en la que los representantes de la villa tendrían

“su preeminente y especial lugar con la autoridad que se merece para que se pueda contemplar aquel tan doloroso paso y mober los animos y corazones de los fieles para que con mayor conocimiento le tengan presente y sirva de exemplo como tan importante al servicio de ambas maxestades la dibina prospere y guarde a usted en su maior grandeza”²⁰⁸⁷.

Ese “mober los animos y corazones” no deja lugar a dudas y nos habla del intento de los integrantes de la cofradía de conmoover a los espectadores de la procesión a través de unos códigos de representación religiosa conocidos por todos los asistentes a la misma. El mismo principio de transmisión y conmoción lo hallaremos en el teatro religioso-festivo de los siglos barrocos.

²⁰⁸⁶ BALMASEDA: *su pasión viviente...*, op. cit., pp. 25-27.

²⁰⁸⁷ A.H.M.V. Libros de actas, nº. 36, 10-X-1735, p. 66.

Cuando hablamos del teatro en la fiesta, como motivo escénico dentro de la propia escena, analizamos las causas y motivos que impulsaron a las villas trajineras de Durango y Valmaseda a favorecer unas representaciones populares, costeadas por sus representantes e interpretadas por los vecinos. Alejada de los circuitos teatrales habituales y privilegiando una tradición sin duda de raíz medieval, las representaciones religiosas valmasedanas pasaron a ser una fórmula festiva que se usaba tanto para prestigiar a los próceres que las permitían como al mismo pueblo que las albergaba y que formaba parte del elenco de actores. De cara a aquellos que pasaban por las villas semejabán una imagen de la cultura y, sobre todo, religiosidad que el conjunto de la vecindad no podía pasar por alto.

Realizado sobre tablados de madera, ejecutados por carpinteros locales como Juan de Esquibel²⁰⁸⁸, las funciones que se llevaban a cabo en la plaza mayor, cerca de la iglesia de San Severino y del ayuntamiento²⁰⁸⁹, eran realizadas a mayor gloria de las autoridades religiosas y de las laicas que se imponían en detalles en principio tan nimios como la decoración de las cortinas que cubrían el escenario antes de abrirse, cortinas de lienzo que se elaboraron nuevas en el año 1655 “por el mal trato que se les hace” y en las que se pintaron las armas del señorío y de la villa²⁰⁹⁰.

Las primeras citas de estas representaciones en Valmaseda las encontramos a finales del siglo XVI, confirmando de esta manera que estamos ante una tradición que se remontaba, como poco al Renacimiento y que, viendo la temática y el desarrollo de las funciones, sin duda venía de la época medieval. Con frecuencia, las únicas citas que encontraremos será el pago de los tablados para la “comedia” como ocurre en 1598, en la víspera de San Juan²⁰⁹¹. Teniendo en cuenta que ese fue el año de la gran peste que asoló las tierras vizcaínas, no debe extrañarnos que hasta 1607 no encontremos la siguiente cita en la que se nos recuerda que “Matheo de Orran ha estar ocupado en lo tocante a la comedia”²⁰⁹². La fecha elegida sigue siendo la fiesta de San Juan Bautista, titular de la segunda parroquia de la villa.

El hecho es que en estos primeros documentos siempre se alude a la cita de San Juan procurando que “se prevenga una comedia y representantes que para el día de S.

²⁰⁸⁸ A.H.M.V. Libros de cuentas, n.º. 19, 1617, p. 161.

²⁰⁸⁹ A.H.M.V. Libros de actas, n.º. 26, 28-IV-1650.

²⁰⁹⁰ *Ibíd.*, 5-VI-1655.

²⁰⁹¹ A.H.M.V. Libros de cuentas, n.º. 14, 1598, p. 217v.

²⁰⁹² A.H.M.V. Libros de actas, n.º. 16, 7-VI-1607, p. 173.

Juan Baptista se ensayen y ynstruygan”. El encargado de escoger la obra, de hacer los arreglos de los textos e “instruir” a los actores para la representación será el maestro de escuela, en estas primeras dos primeras décadas del siglo XVII, Francisco de Fonqueva (Foncueba)²⁰⁹³, sin duda de origen cántabro como demuestra su apellido.

Las citas sobre las comedias de San Juan, incluyendo los refrescos dados a los actores²⁰⁹⁴, se repiten desde 1610 hasta 1638 casi sin faltar ningún año. En 1618 un nuevo maestro de escuela, Pedro de Nobal, es el responsable del “traslado de la comedia”²⁰⁹⁵; en 1635 será el maestro Domingo de Gordon²⁰⁹⁶.

El hecho de que la “comedia” fuese un acto social de gran trascendencia en el municipio lo ejemplifica la queja de que se hacían eco los regidores en 1633 pues

“...estando prevenida la comedia cayeron malos la bispera de S. Juan algunos personajes por lo qual dicho dia de S. Juan se corrieron toros y hubo mascara y para esta de S. Pedro estaba prevenido dicha comedia y toros y por no aver los enfermos sanado no se puede hazer al presente y también porque la villa no tiene por agora con que=acordaron se dilate la dicha fiesta del Sr. S. Pedro para el dia del Sr. Santiago”²⁰⁹⁷.

Recordemos que los actores de la comedia eran los propios vecinos, personas “confidentes”²⁰⁹⁸, es decir, de la confianza de regidores y alcalde. Así pues vemos como en la elección de actores entre los vecinos el criterio más elevado es que se cuente con gente de confianza, gente que, con sus actos, apoye de forma más o menos evidente a la jerarquía local.

De forma extraña, alrededor de 1640 las citas de Valmaseda, sin que sepamos la razón con claridad, empiezan a fallar: de 1638 saltamos a 1643; de 1646 a 1651 vuelven a ser continuadas para proseguir a partir de entonces de forma alterna (1655, 1657, 1659, 1662). Desde 1662 toda referencia desaparece en los libros de cuentas aunque se encuentran recogidas las apariciones en el pueblo de arlequines y titiriteros en 1677, 1678, 1688 y 1700.

La desaparición de los pagos de las comedias tal vez pueda deberse a la creación o modificación de una cofradía propia de la iglesia de San Juan, la Cofradía de la Degollación de San Juan (seguramente, de San Juan Degollado), que aparece como

²⁰⁹³ A.H.M.V. Libros de cuentas, n.º. 19, 1610; 1611, p. 108

²⁰⁹⁴ *Ibíd.*, 1617, p. 161.

²⁰⁹⁵ *Ibíd.*, 1618, p. 170v.

²⁰⁹⁶ *Ibíd.*, n.º. 24, 1635, p. 40v.

²⁰⁹⁷ A.H.M.V. Libros de actas, n.º. 26, 28-VI-1633, p. 76v.

²⁰⁹⁸ *Ibíd.*, 7-V-1646, p. 30v.

responsable de los toros, fuegos y comedias de la fiesta homónima del año 1690²⁰⁹⁹. Habiéndose responsabilizado de la comedia una organización en principio privada, el ayuntamiento quedaría libre para dedicarse a celebrar otro tipo de eventos teatrales siempre que lo deseara y tuviera dinero para ello. Por otra parte, la creación de esta cofradía para tomar a su cargo la fiesta de San Juan (ahora San Juan Degollado), con el costo de la comedia anual, sigue hablando de la tremenda importancia que esa comedia tenía en la villa pues, al asumir el prestigio evidente de la misma, se garantizaba su continuidad y, de paso, el ayuntamiento se desembarazaba de un gran gasto sin perder por ello importancia, ya que continuaba asistiendo notoriamente a las representaciones²¹⁰⁰.

En 1691 reaparecen los comediantes en los pagos registrados en 1693, 1694, 1706 y 1707. De todos ellos solo uno será en San Juan (quizás por algún apuro económico de la cofradía) continuando con el baile de festividades inaugurado en 1662, cuando la comedia se realiza en la fiesta de la Concepción de la Virgen²¹⁰¹, apareciendo después San Severino²¹⁰², la Natividad de María²¹⁰³ y Nuestra Señora del Rosario²¹⁰⁴.

No deja de ser significativo que, aún habiendo caído sobre las comedias la condena obispal emitida desde Calahorra-La Calzada en la década de 1690 (que, bien es cierto, solo condenaba las representaciones dentro de los recintos religiosos)²¹⁰⁵, las autoridades valmasedanas, bajo el control directo de Burgos, aún prosiguieron con las representaciones religiosas más allá de la festividad patronal de San Juan. De cualquier manera el teatro religioso no superará la cesura de 1707 y ya no volverá a aparecer frente a otros espectáculos como los toros y los bailes que tomarán mucha más importancia que en el siglo anterior.

De esta manera, debido primero a las condenas obispales, después al alejamiento de los nobles de las diversiones populares, a la condena de las mentes educadas del teatro religioso popular y, sin duda, a otros pequeños factores que se nos escapan en la distancia temporal, Valmaseda renunció al teatro vecinal que caracterizó sus festividades durante varios siglos. El ayuntamiento preferirá a partir de ese instante buscar el prestigio en el patrocinio de los toros, las realizaciones artísticas entre las que

²⁰⁹⁹ A.H.M.V. Libros de actas, n.º. 27, 20-VIII-1690, p. 308v.

²¹⁰⁰ *Ibíd.*, 20-VIII-1690, p. 308v.

²¹⁰¹ *Ibíd.*, n.º. 26, 6-VIII-1662.

²¹⁰² A.H.M.V. Libros de cuentas, n.º. 28, 1691, p. 147.

²¹⁰³ A.H.M.V. Libros de actas, n.º. 32, 28-VIII-1707, p. 124.

²¹⁰⁴ A.H.M.V. Libros de cuentas, n.º. 33, 1706, p. 13 v.

²¹⁰⁵ A.H.E.V. Bilbao, libros de fábrica de la iglesia de Santiago, 21-01, 1656-1736, 1690, p. 95.

descollan el frontón y torre de San Severino y, cuando llegue la crisis económica tras la apertura del camino de Orduña, el estricto control de las prebendas jerárquicas del municipio dentro de la fiesta tal como sucedió en el siglo XVII con la cuestión de los palios y la preeminencia de lugares en el convento de Santa Clara.

Como de costumbre también, las mentes preclaras y mercantilistas de la villa comenzarán a preocuparse tanto del beneficio de los toros como de una costumbre tan popular y vecinal como el baile que, bajo el ojo acusador de la moralidad burguesa que empezaba a ascender, y la condena del nuevo sentir religioso, se empieza a cuestionar seriamente: el ayuntamiento se planteó ya el asunto en 1729²¹⁰⁶ pero no será hasta 1788 que el paso de de unos frailes de Zarauz haga que la cuestión se discuta con fuerza²¹⁰⁷. Finalmente los regidores decidirán seguir como hasta entonces, decantándose de momento, al menos, por la tradición y los vecinos pero el asunto seguirá discutiéndose aún por largo tiempo y demuestra el nuevo signo de los tiempos que buscaba arrinconar las viejas costumbres populares. ¿Hasta que punto se puede decir que lo consiguiesen? No es labor de este trabajo responder a esa pregunta, pero no deja de ser curioso constatar como Durango y Valmaseda realizaron sus últimas representaciones populares en las mismas fechas de principios del siglo XVIII y como ambas han recuperado y/o afianzado la teatralización religiosa a lo largo del ya extinto siglo XX. Ciertas costumbres parecen no desarraigarse jamás.

²¹⁰⁶ Unos padres misioneros pasaron aquel año por la villa y, a instancias del ayuntamiento, dejaron una serie de recomendaciones que después el regimiento transformó en decretos. Solo hubo una excepción: la prohibición de que hombres y mujeres bailasen juntos. A.H.M.V. Libros de actas, nº. 35, 27-XII-1729, p. 22.

²¹⁰⁷ HEROS, M. de los, op. cit., pp. 439-457.

8. *Un caso ejemplar de la fiesta barroca en Vizcaya: Bilbao.*

“Los que suben embarcados por la ría notan una perspectiva tan hermosa y tan varia, que a cada instante les parece ver nuevas y magníficas decoraciones de teatro”

G. Bowles.

En el capítulo precedente analizábamos el grueso de las villas vizcaínas, haciendo recopilación de datos conocidos junto a otros aún no descubiertos en la investigación, creando una especie de escaparate en el cual ver reflejados los centros urbanos del Señorío durante la época barroca y vislumbrar como se desarrollaba en ellos la fiesta, encajando en su adecuado lugar los elementos artísticos dentro de la escena resultante. Aunque pudiéramos haber emplazado esa exposición dentro de un apéndice, ya explicamos como considerábamos que era necesario reconstruir esas escenas localmente para que los datos dispersos formasen una representación única en cada población, dando la medida de su unicidad con el resto de las villas vizcaínas, españolas o europeas y, a la vez, haciendo resaltar aquello que las hacía diferentes, aunque fuese en pequeña medida, entre todas ellas. Aún así hemos decidido dedicar a la villa de Bilbao una monografía más amplia, dividida en tres apartados, debido a su importancia clave, tanto en el terreno artístico como en el terreno festivo, dentro del Señorío.

Si hay un solo caso que destaque en todo el territorio vizcaíno tanto por la calidad de sus elementos artístico-festivos como por la cantidad de éstos, ese es sin duda, el de Bilbao que, debido tanto a su ambición por la capitalidad del territorio como por su posición privilegiada dentro del comercio proveniente de Castilla, se convertía en una urbe a propósito para desarrollar un arte festivo de cierta relevancia, acorde con los intereses de los poderosos que la habitaban.

Los siglos XVII y XVIII recogen una buena muestra de festividades y creaciones artísticas que fueron realizadas a mayor gloria del poder local, laico y religioso, por artistas locales y extranjeros de cierto empaque e incluso por alguna figura relevante foránea como el destacado pintor y escenógrafo Luis Paret. En tanto consideraban los bilbaínos sus festividades que varias fueron recogidas en la literatura del momento, como las relaciones festivas ya citadas por la elección de San Ignacio de Loyola como patrón de Vizcaya, las realizadas por el cumpleaños de Felipe V en 1705 o

la festividad por la coronación de Carlos III a las cuales tenemos que añadir impresos perdidos como los que trataban de la canonización de varios mártires franciscanos en 1628²¹⁰⁸.

Los vecinos de la villa consideraban en mucho sus festividades y la alta jerarquía local las apreciaba en su justo valor al utilizarlas como medio de sujeción y maravilla tanto de sus convecinos como de la ingente cantidad de viajeros (mercaderes, trajineros, pescadores, marineros, etc.) que transitaban por sus calles. Habiendo vencido sobre Portugalete en la cuestión de la visita de los navíos que entraban a la ría y consagrado el comercio con la Meseta en el siglo anterior, Bilbao se erigía como la primera potencia económica no solo de la cuenca del Nervión-Ibaizábal, sino de todo el Señorío. Esto explica que quisiese sumar a su importancia económica la política arrebatando a otras villas como Bermeo su posición privilegiada en épocas pasadas, disputando títulos como el de “Cabeza de Vizcaya” que la villa marinera ostentaba. Esta prepotencia frente a la villa marinera se verá claramente cuando analicemos la forma en que Bilbao arrebató a Bermeo el privilegio de realizar una gran fiesta en homenaje del Juez Mayor de Vizcaya, afincado en Valladolid, que visitó el señorío en 1614.

Bilbao, sede de varios grandes linajes vizcaínos que se afincaron en la villa del Ibaizábal para lograr una parte de los beneficios que reportaba el trajín de mercancías, quiso destacar también entre las villas del Señorío por la calidad de sus fiestas que tuvieron elementos artísticos (como la “Naranjada” que se programó en homenaje del Juez Mayor) de los que carecieron el resto. A ellos habría que sumar una capilla musical municipal, única en el territorio; una serie de músicos contratados de forma fija por el municipio, para salir también en fiestas, en un número muy superior al de cualquier otra población; monumentos pascuales en todas sus iglesias; muchos más pasos procesionales; casas orientadas hacia los recorridos procesionales...y un largo etcétera que hace de Bilbao el caso por excelencia dentro de la fiesta vizcaína.

Esta “riqueza” festiva de Bilbao nos permitirá analizar por una parte la evolución de los gustos artísticos de los patrocinadores de las celebraciones y, por otra, la creación de una pieza única del ajuar festivo barroco que no se ha recogido aún en ningún estudio de la fiesta barroca y que introduce un elemento básico en las

²¹⁰⁸ Como consecuencia de las fiestas que se hicieron en Bilbao el 14 de noviembre de 1627 para celebrar la canonización de varios mártires franciscanos que predicaron en Japón, el monasterio de esta orden asentado en la villa decide imprimir una relación en verso de las fiestas, hecha por uno de sus religiosos e impresa gracias a la ayuda monetaria del ayuntamiento de la villa. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 052, 19-XII-1628.

festividades de un territorio dedicado desde el mismo comienzo de su historia al mar: la falúa del Consulado de Bilbao.

8.1 La influencia de los poderes locales en la evolución del gusto artístico.

A lo largo de este trabajo, siempre que hemos tenido que abordar las diferencias existentes entre la fiesta en el siglo XVII y XVIII, aún hablando de bases comunes que las vinculaban a un mismo tronco, hemos tratado de analizar sus diferencias aludiendo muchas veces a la evolución del “gusto artístico”.

El “gusto artístico” es una expresión que, en el contexto de nuestro trabajo, se aplica a la sensibilidad artística demostrada por los poderes locales a la hora de determinar las creaciones que se producían bajo su patronazgo. Por tanto, llegados a este punto, cuando debemos afrontar el estudio de la más importante villa vizcaína de la Edad Moderna, aquella cuyo devenir más claramente estuvo influenciado por las instituciones y los poderosos que albergaba, es necesario que al fin nos planteemos de qué forma estos organismos y personajes, nacidos de un mismo origen social, determinaron el arte que patrocinaron y el del resto del Señorío, incluyendo el dedicado de forma exclusiva a la fiesta, utilizando para ello un estilo identificativo a lo largo del periodo: el Clasicismo.

En primer lugar, y antes de pasar a otros asuntos, debemos dejar claro qué es y qué no es “gusto artístico”. No debemos confundir “gusto artístico” con “gusto estético”, término éste más amplio que incluye al primero y que es una expresión contemporánea empleada desde época ilustrada para hacer referencia a la facultad subjetiva e interior que nos permite distinguir lo que nos gusta de lo que nos disgusta. Aunque pareciese que esta definición se ajusta en principio al tema que queremos abordar (cómo los poderosos privilegiaron aquello que les gustaba sobre lo que les disgustaba, influyendo con ello en las corrientes artísticas que llegaban hasta el territorio vizcaíno) no es exactamente lo que queremos tratar pues el “gusto estético”, tal y como se entiende desde el siglo XVIII, abarca muchas más cosas.

El “gusto estético”, al igual que el gusto artístico, sigue la evolución de las sociedades por lo que el principio por el cual una persona juzga lo que le atrae de lo que no lo hace varía fundamentalmente de un periodo histórico a otro, de un país a otro, de un hombre a una mujer, etc. Es por todo esto que el “gusto estético” se nos presenta

como un término problemático que se adentra en los terrenos de la filosofía y la psicología. En el siglo XVIII se juzgó un gran avance respecto a los juicios artísticos expresados en siglo anteriores puesto que se creía libre de la injerencia de otros conocimientos extraños al mismo placer estético. Lo definía Joseph Addison en el siglo XVIII como “facultad del alma que discierne las bellezas de un autor con placer y las impresiones con desagrado”²¹⁰⁹. Es evidente que nosotros no vamos a tratar la evolución del gusto artístico-festivo de las autoridades vizcaínas de la época barroca en esta dirección puramente filosófica, alejada de los intereses del periodo, sino que vamos a entender este concepto como evolución de la mentalidad artística de un grupo humano, reducido en este caso a las autoridades municipales como reflejo de las jerarquías locales, haciendo un decidido hincapié de la incidencia de ese gusto artístico en el terreno festivo. En resumen, estudiaremos cómo los principios estéticos que las autoridades buscaban en las artes mayores se tradujeron en los principios artísticos que determinaron la evolución de las formas creativas incluso en un campo tan a priori marginal como la fiesta.

Para determinar ese gusto artístico debemos tener claro este axioma: una época de control ideológico como fue el Barroco europeo no podía contemplar con agrado otro tipo de gustos que no fuesen los sancionados por el poder, religioso o laico, pues todo lo que se apartase de ellos sería sospechoso. Para vigilar que lo “normalmente aceptado” en el arte fuese respetado se crearon las academias. La aceptación de la sociedad de este tipo de principios, que responden a una tradición reconocida, demuestra que en esa época solo podía haber un tipo de gusto, el reconocido por el Poder, y un solo ideal, aspirar a tener un gusto artístico similar al que el Poder, con mayúsculas, sustentaba. Todo ello es debido a que en la elaboración del gusto artístico pesaban criterios como la aceptación religiosa y social, el reconocimiento moral, el decoro de lo realizado, etc., que condicionaban de forma bastante estrecha lo que era aceptable estéticamente tanto entre los creadores como entre sus patrocinadores.

Observamos pues como el “gusto artístico” del Barroco se define entre las sociedades del momento como una unión de status, decoro social, condicionantes morales y religiosos:

²¹⁰⁹ FAJARDO FAJARDO, C., “El gusto estético en la sociedad post-industrial (en línea)”, *Espéculo: Revista de estudios literarios*, n.º. 21, julio-octubre 2002, año VIII. [Citado el 23-IV-2010]. Disponible en http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/gusto_es.html.

“Se entiende mejor el lenguaje de las formas cuando, simultáneamente, se capta el tipo de deber de representación y de la sensibilidad estética que juntamente con la competencia del status caracteriza a esta sociedad”²¹¹⁰.

Las palabras de Norbert Elias respecto a la sociedad francesa del siglo XVII pueden ayudarnos a comprender hasta qué punto la sensibilidad estética estaba condicionada por elementos ajenos a lo puramente artístico a lo largo de toda la Europa del momento. Bien es cierto que no podemos extrapolar alegremente todo lo que Elías aporta sobre la sociedad cortesana francesa y sus gustos condicionados por la férrea etiqueta y la ideología emanada del Rey Sol, pensando que los motivos que llevan a la Francia barroca a decantarse por el clasicismo arquitectónico más depurado en sus formas mientras la decoración se llena de curvas, elipses, follajes y guirnaldas, son impulsos idénticos a los que hacen que las autoridades municipales barrocas del Señorío se decanten también por el mismo estilo arquitectónico. Sin embargo esas similitudes existen a poco que indagemos: al igual que en Francia el estilo gótico aún perdura a la llegada del nuevo periodo; las formas clasicistas renacentistas no tienen una gran tradición; había un espíritu cristiano austero que impregnaba toda la sociedad...Por supuesto en Francia habrá otros condicionantes como el poder real, la inquina hacia el barroco italiano o la creación de la Academia como dirigente del buen gusto artístico de la nación²¹¹¹ pero su evolución hacia el clasicismo nos puede servir de guía para razonar la evolución del Señorío en el mismo sentido.

Si es cierto que las sociedades del momento estaban determinadas ideológicamente por la etiqueta que rodeaba al monarca, también lo es que las cortes determinaban de forma implacable por toda Europa los gustos artísticos de los respectivos súbditos de alcurnia y las academias se convirtieron en guardianes de ese gusto²¹¹². Francis Haskell afirmaba en su estudio sobre los patronos y pintores del siglo XVIII veneciano que el patronazgo artístico se consideraba entre las familias pudientes de la ciudad como un “accesorio necesario del rango aristocrático”²¹¹³. Sin llegar a esos extremos, está claro que el patrocinio del arte siempre se ha considerado como un medio

²¹¹⁰ ELÍAS, N., *La sociedad cortesana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 105.

²¹¹¹ TAPIE, V. L., *Barroco y Clasicismo*, Madrid, Cátedra, 1978, pp. 142-148, 170-196.

²¹¹² Según el ministro de Luis XIV Colbert “nada marca más la grandeza y el espíritu de los príncipes” que el erigir “soberbias casas”. Ante semejante afirmación, ¿cómo no iba a surgir un espíritu de emulación, en la medida de sus posibilidades, entre la nobleza francesa? La cita sobre Colbert, TAPIE, V. L., op. cit., p. 189.

²¹¹³ HASKELL, F., op. cit., p. 247.

de distinción, de elevación social, y es necio pensar que las élites vizcaínas de la Época Moderna no pensasen de igual manera. Lo que marca una diferencia clara respecto a otros territorios europeos y españoles del momento es el hecho de que esa ambición aristocrática debía realizarse en un territorio donde se afirmaba que existía una hidalguía universal que en el plano jurídico se traducía en una igualdad de derechos y, en el imaginario popular, en la igualdad social de todos los vizcaínos.

El Fuero de Vizcaya otorgaba a los naturales del Señorío todos los privilegios de los hidalgos, es decir, de los nobles, pero, lo que a efectos jurídicos garantizaba la igualdad, la sociedad lo negaba con el rasero del poder económico. La ostentación de ese poder a través de decretos y leyes (como la que obligaba a principios del Seiscientos a todos los representantes de las Juntas Generales a saber castellano), la conciencia de cómo en realidad existía un nivel diferenciador en la sociedad vizcaína entre ricos y pobres, dará lugar a varias algaradas en el siglo XVII (la más famosa la del Estanco de la Sal que se extendió de 1631 a 1634)²¹¹⁴ de las que la nobleza vizcaína saldrá escaldada y dispuesta a hacerse con el control total del territorio. Pero, hasta que ese poder se haga indiscutible, la aristocracia local tendrá mucho cuidado en la forma en que se distinga de sus convecinos más pobres, reservando el realce social para ciertos momentos públicos (a través de escudos en las fachadas, las “silletas” sobre las tumbas, el patrocinio de retablos en las parroquias...) y llevando una vida privada caracterizada por la moderación y el decoro en todo momento.

Esta idea de sobriedad expresada por los nobles vizcaínos a lo largo de todo el periodo barroco tendrá, durante las primeras décadas del siglo XVII, varias excepciones ya que los antiguos linajes banderizos entrarán en disputa numerosas veces con los regimientos locales en busca de la defensa de sus antiguos privilegios y, ante la disputa, la ostentación del propio poder se considera un arma necesaria. Estos linajes, sin embargo, irán ganando en sobriedad (sin perder escudos en las fachadas) debido a la ruralización de su carácter, pues son grandes propietarios de la tierra que se mantendrán apegados a la tradición de siglos precedentes tanto en lo estético como en lo moral.

A la propia evolución de los linajes terratenientes-banderizos, se suman otros factores que influyeron en la sobriedad de las jerarquías vizcaínas como la propia austeridad que promovió la corona en tiempos de Felipe IV, con las leyes suntuarias de 1623, donde se recogían más principios que la moderación en el vestir como las

²¹¹⁴ ZABALA MONTROYA, M., “La rebelión del Estanco de la Sal...”, op. cit., pp. 45-128.

colgaduras que se podían poseer, los bordados que se podían hacer, los criados que se podían tener... Los grandes nobles castellanos no hicieron mucho caso de estas directrices pero las mismas cayeron bien en un territorio en el que la ostentación de los linajes mayores se veía como un ataque a los vecinos y a las instituciones municipales. Por fin, como factor influyente en la sobriedad de la nobleza vizcaína, habría que hablar del amplio sentido comercial de los linajes de los centros urbanos más florecientes, en contacto con las corrientes mercantiles europeas, que les llevaba a primar más la austeridad y la eficiencia que el derroche y la vacuidad.

El paso del poder de una nobleza terrateniente, heredera de los linajes banderizos y celosa de sus privilegios, a una nobleza comercial de miras más avanzadas que no necesita hacer ostentación de su riqueza para afianzarse en el poder, se aprecia de forma soberbia en Bilbao, algo menos en Lequeitio, y se diluye en gran parte en lugares en retroceso comercial como Bermeo, Portugalete u Ondárroa. También demuestra hasta que punto en la nobleza vizcaína pesaban más los condicionantes mercantiles como imperativo ideológico que otro tipo de cuestiones y cómo la ganancia comercial es buscada en todo momento pese a los imponderables del decoro moral católico. Surgiendo de una situación de dependencia de los comerciantes foráneos, la nobleza bilbaína acabará por hacerse dueña en el siglo XVIII de las redes comerciales que partían de la villa gracias a la elaboración de nuevas ordenanzas que dejaban a los extranjeros en una posición de indefensión, mayor costo de la actividad comercial y negación de todos los derechos electorales²¹¹⁵.

Esta verdad económica y social nos lleva a examinar una consecuencia que afecta directamente a nuestra investigación: a medida que la situación de los grandes comerciantes locales mejore en el Señorío la fiesta barroca, útil social de tiempos más problemáticos, empezará a escorarse hacia su desaparición.

La fiesta barroca es la herramienta del regimiento bilbaíno en un siglo XVII en que linajes nuevos y tradicionales se disputan el terreno. Los comerciantes necesitaban destacarse socialmente ante el avasallamiento de los mercaderes extranjeros, la oposición frontal de los linajes banderizos y los artesanos del centro urbano, aún no resignados a permanecer fuera del gobierno municipal; pero, y de forma simultánea, los linajes antiguos aprovecharon también la fiesta para hacer gala de su amor por la tradición, el derroche y las antiguas leyes. La victoria de los comerciantes de Bilbao

²¹¹⁵ ZABALA URIARTE, A., *Mundo urbano...*, op. cit., p. 25.

(léase los Gardoqui, Mezcorta, Basarrate, Larralde, etc.), hijos de una nueva visión del mundo en la que los derroches visuales del Barroco, su exaltación de las formas y su acendrado populismo no tienen cabida en la vida pública, supone la desaparición del estilo. Como epílogo queda el refinado Rococó que se afinsa en la mentalidad de la época gracias a las influencias venidas de Francia y a obras señeras como los retablos de San Nicolás de Bilbao.

Todos los factores mencionados, sociales y morales, jerárquicos e ideológicos, parecen explicar de forma adecuada el continuado recurso a la sobriedad que se da entre la mayor parte de la aristocracia vizcaína no solo en el siglo XVII sino también en el XVIII. Así los “excesos” (exceptuando el patronazgo laico de algunas obras religiosas) quedarían para las instituciones, aquellas que en nombre del común podían afrontar un gran gasto artístico de formas majestuosas, con ornatos de oro, jaspes y mármoles, sin que de forma inmediata fueran puestos en la picota social por ello. El hecho de que, como hemos explicado, los regimientos fuesen también campo de batalla entre los diversos linajes, los aspirantes al poder y la vieja nobleza, justificaba por otra parte que la institución se emplease a fondo para ganarse el apoyo de los vecinos, base de la sociedad de “iguales”, siendo el arte y la fiesta medios privilegiados para conseguir la admiración del pueblo en su totalidad. En Lequeitio, por ejemplo, el seno del regimiento fue ansiado tanto por los linajes antiguos, asentados en Uriarte, como los nuevos linajes de la zona del puerto, aliados con la Cofradía de San Pedro: mientras el enfrentamiento dure, la fiesta en Lequeitio será una de las más ricas en todos los aspectos sensoriales. Cuando la disputa se resuelva con la unión de ambas facciones, serán los cofrades y vecinos los que salgan perdiendo y la rica fiesta de significados visuales que poseían (sobre todo en el día de San Pedro) desaparecerá bajo la vara de medir de los nuevos poderosos.

Excepto ser miembro de las Juntas Generales del Señorío, no había nada más elevado en el territorio que pudiese rivalizar con la dignidad de los cargos municipales. Las instituciones villanas del Señorío son patronos en múltiples ocasiones de las iglesias de su población por delegación real; son además los más elevados entre sus iguales, dignos de llevar la vara de gobierno; no respondían más que ante las instituciones del territorio con la única excepción del corregidor real. Poseer la vara de alcalde era tenido

como un honor en las villas²¹¹⁶ y formar parte del regimiento daba la medida del propio poder dentro del contexto social de la población.

Gracias a estas condiciones, y solo como cimiento del poder de las instituciones, el patronazgo artístico se generalizó entre los ayuntamientos que lo podían exhibir como galardón del pueblo al que servían. En su función de patrón laico de las iglesias y en la necesidad de exhibir ante sus convecinos el poder de la institución que les representaba a todos pero que solo admitía a los más relevantes por norma, las élites vizcaínas encontraron una vía de salida a sus “necesidades” aristocráticas de patronazgo artístico sin que por ello nadie les hiciese reproches. Regidores y alcaldes, administradores del erario público, eran los únicos con los suficientes recursos y el suficiente prestigio como para gastarlos en obras que pudiesen perpetuar de forma magnífica el poder de la institución que representaban no solo frente a sus convecinos sino frente al resto de poderes del Señorío o frente al poder religioso (al que muchas veces se enfrentó pese a la estrecha colaboración que siempre ha definido su cohabitación en este territorio) y todo ello a mayor gloria de la nobleza hidalga vizcaína a la que sus miembros pertenecían.

Es por esta cuestión de exaltación villana del poder municipal que, en teoría, representaba a todos los naturales del lugar, que la fiesta se convertía en un momento privilegiado dentro de la vida urbana. Y era también, por las cuestiones ya nombradas, el mejor momento para que el regimiento diese rienda suelta a su necesidad de patronazgo artístico sin grandes cortapisas.

Dejando ya sentada la sobriedad en el carácter de las jerarquías sociales vizcaínas y cómo el ayuntamiento, como institución que representa a la comunidad de vecinos, podía permitirse derroches económicos que en los individuos no se toleraban, queda por resolver cual era el estilo o estilos artísticos que esta institución, como representante del conjunto social, privilegiaba en sus encargos.

La predilección de las formas barrocas en el Reino hará que, con el consabido retraso provincial, los poderosos vizcaínos también las adopten con gusto pues era el estilo admitido por la gran nobleza española y la corte pero, como ya hemos explicado en múltiples ocasiones, desaparecerá de forma temprana debido a la evolución de la

²¹¹⁶ Así tenemos que, a pesar de su cargo como secretario en la corte de Felipe IV, se nombró como alcalde de Bilbao a Luis Ortiz de Matienzo y, para recibirle con el respeto que se merecía, se organizaron una serie de celebraciones en su honor. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 042, 9-VI-1618.

nobleza-burguesía comercial del territorio. Más allá de la cuestión de las modas, y como ya hemos adelantado, debemos hablar del avance de la mentalidad de los poderosos que, antes que en otros lugares de la Corona, y por la evolución propia del Señorío, tanto en mentalidad como en gustos, regresarán rápidamente al redil de lo sobrio y moderado que les era propio desde principios del siglo XVI, tras claudicar ante el poder real y villano, volviéndose “sobrios” socialmente por imperativo moral.

Esta búsqueda social de la sobriedad, esta justificación artística de la nobleza vizcaína, necesitaba un lenguaje propio que se ajustase a su sentido del decoro. Es por ello que, a lo largo de estos siglos, el lenguaje privilegiado de esta nobleza, tanto privada como públicamente fue, en todo momento, el Clasicismo²¹¹⁷.

En España el Clasicismo tuvo una mucha influencia en las formas durante gran parte del siglo XVII debido a la omnipresencia escurialense y al retraso del nuevo estilo llegado desde Italia²¹¹⁸. En Vizcaya sin embargo, a pesar de la llegada de la nueva corriente barroca, bendecida desde la corte y avalada por su paso por tierras castellanas, al halo de respetabilidad de la obra hecha levantar por Felipe II se le sumará, sobre todo, la influencia del barroco romano emanado de Loyola y el espíritu del clasicismo francés, que llega a través de la frontera con los comerciantes y viajeros de aquel país.

En Francia, el clasicismo es consecuencia de la evolución de su Renacimiento y del sentido de contención y rigurosa ordenación que se impone en el arte galo desde la llegada del siglo XVII²¹¹⁹. Era un estilo “donde la grandeza se aliaba a la medida, donde la fastuosidad aparecía contenida por el gusto”²¹²⁰, donde la imaginación y lo decorativo se sometían al imperio de la razón. No debe extrañar por tanto que la elección francesa tenga puntos en común con la evolución vizcaína aunque tanto la normalización de estas ideas como las obras resultantes de esta predilección sean mucho más modestas en Vizcaya.

Dice Barrio Loza, el gran especialista en arquitectura y arte en el Señorío, que el Clasicismo en Vizcaya, pocas veces supera lo modesto aunque no se decide en ningún momento a ponerle un punto y final en el territorio ya que, como el mismo reconoce:

²¹¹⁷ Otra bibliografía sobre el Barroco y el Clasicismo distinta a la del capítulo cuarto, su interrelación y sus diferencias: TAPIE, V. L., op. cit.; HUYGHE, R., *El arte y el hombre*, Barcelona, Planeta, 1965, vol. 3; BATTISTI, E., *Renacimiento y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1990; CASTEX, J., *Renacimiento, Barroco y Clasicismo.: historia de la arquitectura (1420-1720)*, Madrid, Akal, 1994, etc.

²¹¹⁸ CAMÓN AZNAR, J., “La edad de oro ibérica”, en HUYGHE, R., op. cit., pp. 43-45.

²¹¹⁹ COMBE, J., “El clasicismo francés y su prolongación”, en HUYGHE, R., op. cit., p. 100.

²¹²⁰ TAPIE, V. L., op. cit., p. 229.

“El barroco sigue en Bizkaia una trayectoria continuista durante muchos lustros. [...] Aquí lo más justo sería entender el barroco como lenta degradación de un lenguaje muy rígido, de la sintaxis propuesta por el clasicismo muchos años antes, con una ligera inclinación hacia soluciones ornamentales primero y hacia configuraciones de espacios complejos después”²¹²¹.

Este investigador ha de reconocer más adelante que, pese a esa búsqueda de ornamentación, ésta nunca podrá “enmascarar la veta severa de toda la arquitectura vizcaína”. De hecho, la obra más barroca que existe en Vizcaya, la iglesia de San Nicolás de Bilbao, esta casi completamente desornamentada, revelando solo su filiación barroca en el tratamiento de los espacios, en el alzado y el movimiento de la planta, en esas galerías laterales que sirven de pórticos... Y la arquitectura civil, con esas casas consistoriales que solo admiten por decoración los escudos de las fachadas, reflejan también de forma perfecta esa severidad que toma al clasicismo arquitectónico como referencia. Cabría pensar, por lo tanto, sí, más que ante un barroco de carácter clasicista, no nos hayamos ante un clasicismo que ha pervivido a lo largo de toda la época barroca, tomando ciertas características artísticas propias de este estilo, pero privilegiando ante todo la razón y el rigor que conducen el y al Clasicismo.

Así pues vemos de forma fehaciente cómo la arquitectura barroca vizcaína se va a caracterizar por tres cosas: severidad, estilo clasicista y continuidad tradicionalista, tradicionalismo que los regimientos plasmaban de forma magistral en la expresión “desde tiempo inmemorial” que se recogía de forma abundante en las actas del momento y era algo que la sociedad vizcaína llevaba grabada a sangre y fuego gracias a la pervivencia del Fuero.

El amor a las estructuras sencillas, a la ausencia de lo superfluo, a lo tradicional, a la primacía de lo antiguo sobre lo nuevo que llegaba de tiempos pasados y remotos, se encuentra ya en el primer artista vizcaíno de renombre que encontramos trabajando para el ayuntamiento de Bilbao a principios del siglo XVII: Francisco de Mendieta y Retes.

Citamos varios capítulos atrás a Mendieta por sus trabajos en relación con la fiesta, el más importante de ellos el monumento de San Antón de 1613, un templete en forma de enorme baldaquino, que levantó de forma conjunta con su yerno, Juan

²¹²¹ BARRIO LOZA, J. A., “El arte durante los siglos XVII y XVIII...”, op. cit., p. 128.

Brustin²¹²², una creación manierista, claramente retardataria, en un momento en que los monumentos pascuales intentaban seguir los preceptos establecidos de forma más moderna por Juan de Arfe.

Todo en Mendieta, calificado siempre en la documentación como “pintor”, parece responder a principios tradicionales o retardatarios a pesar de hallarnos ya en la segunda década del siglo XVII. Su arte, no demasiado brillante (aunque, sin duda, es el mejor pintor vizcaíno del Renacimiento), se pone al servicio de la crónica local siendo buen reflejo de la vida vizcaína de finales del XVI y principios del XVII [fig. 51 y 79]. Sus cuadros recogen con minuciosidad elementos de la vida cotidiana y de la tradición histórica o religiosa. En este sentido, el arte de Mendieta evoca la influencia del Renacimiento flamenco, por esa aprehensión de la realidad cotidiana y de los detalles. Pese a que el momento de mayor esplendor de su carrera, finales del siglo XVI, corresponde al triunfo del Romanismo en las zonas limítrofes al Señorío (en Vizcaya el Romanismo será más tardío y no tan brillante pese a trabajos relevantes en Deusto o Durango realizados por Martín de Basabe y Martín Ruiz de Zubiate [fig. 123]), los aportes manieristas de corte italiano que llegan al norte, gracias a Juan de Anchieta y otros escultores, no tienen un reflejo claro en Mendieta. Esta circunstancia nos lleva a pensar que incluso el manierismo heredado de Miguel Ángel resultaba demasiado novedoso y poco equilibrado en sus formas para las élites vizcaínas acostumbradas más a los gestos y formas llegados del norte europeo.

Respecto a este pintor afincado en Vizcaya debemos destacar, por otra parte, la opinión de José A. Barrio Loza que llega a calificar a Mendieta de “pintor-dorador romanista” pese a que todas sus realizaciones en retablos se han perdido y solo nos queda su obra en caballete que el mismo Barrio Loza reconoce influenciada por lo “germánico” y los “maestros flamencos”²¹²³. Teniendo en cuenta que el Romanismo responde a la imitación de modelos miguelangelescos nos preguntamos que rastro de Miguel Ángel o de los modelos de sus obras llegados a la Península puede encontrarse en estos cuadros ya que tanto las composiciones de los lienzos, sus retratos colectivos o la minuciosidad de vestimentas, escudos y actitudes, responden claramente a la herencia flamenca que tanto predicamento tuvo en la Vizcaya de la segunda mitad del siglo XVI.

²¹²² Lo que se cita sobre el monumento se extrae de esta cita. A.H.E.V. Bilbao, libro de fábrica de la iglesia de san Antón, A-091, 1613. Todas las cuentas del monumento que se realizó entre 1612 y 1613 se encuentran, debido al pago de los herederos del artífice, en la cuenta del año 1643.

²¹²³ BARRIO LOZA, J. A., “Francisco de Mendieta, pintor alavés...”, op. cit., pp. 273 y 278.

En contraposición, los rasgos del Romanismo en Vizcaya, en palabras de Julen Zorrozua:

“...son pues los comunes a la hispana, encontrándose mayoritariamente los derivados de la forma de hacer de Miguel Ángel, y en último término de la de Juan de Anchieta, su mejor intérprete hispano, esto es, el virtuosismo técnico, las anatomías musculosas, el canon alargado, los escorzos y los ademanes heroicos, el cuidado tratamiento de los cabellos, y los rostros que denotan la "terribilitá" miguelangelesca”²¹²⁴.

Por no hablar también de las diagonales entre los personajes o las actitudes dialogantes, por ejemplo, que no se encuentran en ninguno de los lienzos del pintor de origen alavés donde dominan los registros horizontales y la escasa comunicación entre los diversos personajes.

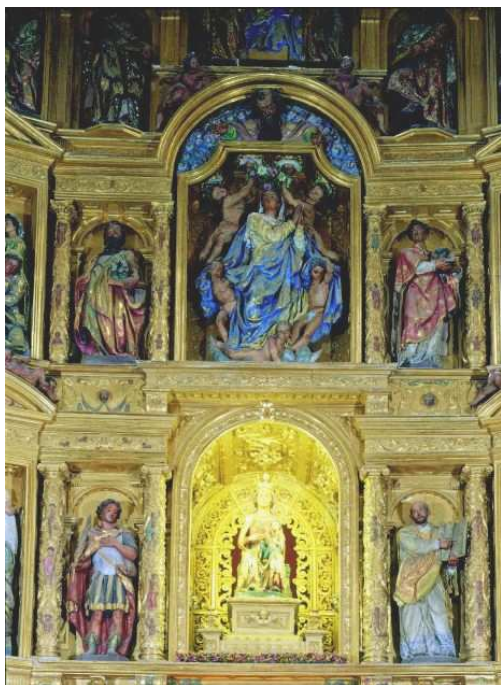


Fig. 123. RUIZ DE ZUBIATE, M.: Retablo mayor, detalle (1578-1590). Santa María de Uribarri, Durango.

Respecto a la pintura del Señorío a principios del siglo XVII parece que también influyó mucho la llegada de tablas desde Flandes, que encontramos en numerosas iglesias vizcaínas y que eran objeto del coleccionismo de la época. Un coleccionismo, no lo olvidemos, en manos de los nobles locales. La influencia de los Países Bajos se resistirá a desaparecer a lo largo de la época barroca ya que pintores como Janos Privizer harán que perdure a través de cuadros que muestran la influencia de Van Dyck.

²¹²⁴ ZORROZUA SANTISTEBAN, J., “Reflexiones acerca de la escultura romanista en Vizcaya: Martín Ruiz de Zubiate (Original en *Ondare*, nº17, 1998, pp. 365 y ss) (en línea)”. [Citado el 4 de mayo de 2011]. Disponible en <http://www.euskonews.com/0031zbnk/gaia3101es.html> .

A finales del siglo XVI, los poderosos vizcaínos aún se felicitaban por la prosperidad del territorio (que ya empezaba a menguar de forma evidente) y gustaban de obras que reflejasen la riqueza de su legado, de sus tradiciones y de sus privilegios. Francisco de Mendieta, individuo culto y letrado, era un hombre a propósito para llevar a cabo la alabanza de esta élite, tanto en el plano artístico como en el literario ya que es el autor de una Crónica de Vizcaya, de la cual solo conocemos la cuarta parte²¹²⁵. Aquí Mendieta recoge las tradiciones más difundidas sobre el origen de los vizcaínos, que han llegado hasta nuestros días, y que los hacen descendientes del patriarca Túbal (nieto de Noé) y nobles indiscutibles que “no han tenido mezcla de ningún género de gentes extrañas, sino que la traen su nobleza de los primeros hixos de Noé, sin prevaricación de otras naciones”²¹²⁶. También habla de las guerras banderizas, época bárbara y anárquica, que opone a su propia época bajo Felipe II, momento de paz “mediante que la Justicia ha echado raíces tan fuertes”²¹²⁷.

Esa concordancia con la mentalidad hidalga imperante, propia de toda la sociedad vizcaína, es la que hace del pintor nacido en Álava el hombre adecuado para plasmar plásticamente tanto la tradición histórica reconocida por el conjunto de la vizcaínia, como la cotidianeidad del mundo en que vivía, cotidianeidad que era muy digna de reflejarse ya que era la propia de un pueblo noble, digno y único. Así, en obras como *El besamanos*, *Boda en Begoña*, *El Milagro de Begoña* se nos ofrecen los detalles del día a día en el Señorío a través de los trajes, tocados, gestos, blasones, etc., haciendo gala de un gran respeto por la religión, la tradición y el sistema foral.

Y, sin embargo, a pesar de esta concordancia con el pensamiento imperante, Mendieta fue uno de los cabecillas de la llamada ‘revuelta de los agavillados’ que se llevó a cabo en el mes de diciembre de 1607: esta “revuelta” era un intento de la baja burguesía bilbaína para acceder al poder municipal y tuvo como cabeza más visible a Mendieta que lideró a los oficiales “mecánicos” de la villa (bordoneros, sastres, arquitectos, pintores, etc.) en su pretensión de conseguir puestos de regidores en el ayuntamiento²¹²⁸. Mendieta estuvo secundado en la revuelta por el también pintor de Bilbao Hernando de Penagos²¹²⁹. Este apoyo entre pintores es el que lleva a José Barrio Loza a pensar que, aunque hay un trasfondo político e ideológico claro en esta pequeña

²¹²⁵ SAN MARTÍN ORTÍZ DE ZÁRATE, J., “Francisco de Mendieta y Retes (en línea)”, en *Auñamendi Entziklopedia*. [Citado el 12-V-2010]. Disponible en <http://www.euskomedia.org/aunamendi/94552>.

²¹²⁶ Cifr. ELÍAS DE TEJADA, F.: *El Señorío de Vizcaya*. Madrid, Minotauro, 1963, p. 79.

²¹²⁷ *Ibíd.*

²¹²⁸ PÉREZ HERNÁNDEZ, S., *op. cit.*, pp. 185-217.

²¹²⁹ ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, *op. cit.*, p. 71

revuelta social, también se aprecia en la actitud de los artistas cierto “tufillo” de autoestima, de sublevación contra todos aquellos que no se molestan en considerar los “méritos” de las gentes del arte²¹³⁰.

Los grandes comerciantes y mercaderes bilbaínos, junto con los descendientes de los banderizos, formaban una oligarquía dueña del poder municipal que impedía el acceso a los cargos de todos aquellos que desempeñasen oficios manuales, incluyendo en ellos todos los artísticos. Mendieta, que ya arrastraba tras de sí una cierta fama y prestigio, parecía la persona indicada para encabezar esta iniciativa que alió a los gremios textil y artístico de Bilbao y parece presagiar la llegada del Motín de la Sal de 1631, motivado también como esta revuelta por la hundida situación socioeconómica vizcaína²¹³¹. Como puede suponerse el intento acabó desbaratado y Mendieta fue perseguido, refugiándose en Valladolid antes de acabar el año.

Pero, aunque la sentencia de Valladolid fue finalmente favorable a Mendieta (tuvo que recurrir y no se le exoneró de culpa hasta mayo de 1608)²¹³², y se decretó que no había estado en su mente el deseo de introducir novedades en el gobierno de la villa, la oligarquía municipal persiguió con dureza a los cabecillas durante años. De hecho no se conoce ninguna gran obra en lienzo de Mendieta posterior a 1607.

Es por ello que, para sobrevivir una vez de regreso en la villa, el pintor Mendieta se volcó en los encargos municipales de todo tipo que le llegaron en sus últimos años de vida como el monumento de San Antón, las mazas en plata de la villa ese mismo año de 1613²¹³³, el dorado del retablo mayor de San Antón en 1614²¹³⁴, un paso de Cristo con “cruz y sepulcro” en 1615²¹³⁵ o las cruces que hizo para los altares de San Antón y que le fueron pagadas en 1616²¹³⁶, obras algunas de las cuales eran hasta ahora desconocidas. El prestigio que aún atesoraba sin duda acabaría por convencer a las autoridades de que su elección era la adecuada.

En resumen, Mendieta está ligado a un tiempo aristocrático que agoniza y en lo artístico se recurre a él como garante de fidelidad e idealización de un mundo que

²¹³⁰ BARRIO LOZA, J. A., “Francisco de Mendieta, pintor alavés...”, op. cit., pp. 275. Es este un fenómeno generalizado (la defensa de la pintura como arte liberal) a lo largo de toda la Edad Moderna en España y que ha sido tratado en numerosos estudios como el ya clásico GÁLLEGO, J., *El pintor, de artesano a artista*. Granada, Universidad, 1976.

²¹³¹ AREIZAGA, J.C.; ITURBE, A.; LLANO, I., op. cit., pp. 309-316.

²¹³² ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit., p. 71, nota.

²¹³³ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 037, 7-VI-1613.

²¹³⁴ A.H.E.V. Bilbao, libro de fábrica de la iglesia de San Antón, A-091, 1614.

²¹³⁵ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 039, 1-VI-1615, p. 46.

²¹³⁶ A.H.E.V. Bilbao, libro de fábrica de la iglesia de San Antón, A-091, 1616.

desaparece. Los Brustin, sus herederos (la hija de Mendieta casó con Juan Brustin, el primero de la saga que llegó de Flandes antes de 1613) siguieron esa línea tradicionalista²¹³⁷ lo cual conlleva que ninguno de ellos destacará por sus dotes artísticas aunque trabajarán de forma abundante en Bilbao y en otros lugares del Señorío.

Con Mendieta se inició en Bilbao una larga relación entre los artistas asentados en ella y los diversos ayuntamientos ya que, de forma generalizada en todo el Señorío, los artistas no podían vivir con los encargos de una vieja nobleza cada vez más desinteresada por unos estilos artísticos que se alejaban progresivamente de sus intereses y una cada vez más próspera burguesía y nobleza comercial a la que no le interesaban demasiado las obras de arte como objeto de ostentación. Para sobrevivir, los artistas tuvieron que recurrir al patronazgo municipal de forma reiterada.

Bilbao ejemplifica de forma magistral cómo el gusto municipal es el que consigue, mucho más que el particular, que las formas artísticas más recientes vayan llegando, siempre desfasadas, siempre prestigiadas, al Señorío, pues la mayor parte de los clientes particulares, anclados en una forma de hacer ancestral que responde a su concepción del mundo, se conforman con estilos antiguos y formas pasadas, entrando apenas en las innovaciones que llegan desde el exterior. No debemos pensar por ello, sin embargo, que los regidores bilbaínos fuesen unos adelantados, artísticamente hablando: muchas veces demostrarán el mismo desfase de gustos que la nobleza más rancia y preferirán lo retardatario a lo moderno debido a ese compartir gustos por la tradición y el pasado. De hecho, solo cuando se trate de grandes obras que prestigien la institución, las autoridades bilbaínas se decidirán a contratar a autores renombrados...que compartan su gusto por la emoción contenida, los adornos comedidos y el clasicismo en las formas. La excepciones a esta regla serán muy pocas (debemos recordar que el mejor ejemplo de una fachada del pleno barroco o barroco churrigueresco en Bilbao se encuentra en La Encarnación, convento particular fuera del patrocinio municipal) y los ejemplos clasicistas a lo largo de estos siglos muchos.

Tomemos, por ejemplo, y siempre acercándonos al tema festivo, los encargos que se dieron a dos maestros del foco retablístico de Forua en 1642 para la parroquia

²¹³⁷ Tan perfectamente se adaptaron los Brustin a la ideología tradicionalista de la antigua nobleza vizcaína que fueron admitidos en la Cofradía de San Antón, en la misma iglesia donde se asentaba la Cofradía de San Gregorio Nacienceno, la cofradía de los todopoderosos propietarios de la tierra en Bilbao. A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de cuentas de la cofradía de San Antonio Abad, 150/001, lista de miembros en 1655: Juan y Francisco Brustin (yerno y nieto de Francisco de Mendieta respectivamente).

bilbaína de Santiago. Recordemos lo ya dicho en un capítulo anterior. La iglesia se había quemado en diciembre de 1641, destruyéndose gran parte del interior y tres retablos que, tras varias peripecias, fueron encargados a Antonio de Alloydiz, que por aquel entonces era un joven maestro pero ya con cierto renombre ya que los propios regidores propusieron buscar a alguien como “Antonio de Alloydiz u otro cualquier maestro arquitecto y escultor”²¹³⁸. Este maestro accedió a realizar dos de los tres retablos, el de Nuestra Señora de la Misericordia y el de San Roque, San Sebastián y San Damián. Mientras empezaba su obra a otro escultor de foco de Forua, Juan de Bolialdea, se le encarga la realización del monumento de Santiago. ¿Por qué Alloydiz era más adecuado para los retablos y Bolialdea para el monumento?

Alloydiz fue el mejor escultor vizcaíno del siglo XVII²¹³⁹, realizando parte de su trabajo fuera de la provincia que le vio nacer. El aportó a la decoración barroca de los retablos el detalle de las cabecitas de las que parten colgantes de frutos o están situadas en hornacinas o jarrones. Su creatividad y capacidad de innovación, reconocida por los regidores, se demuestra en el hecho de que cambiase la traza dada a uno de los retablos encomendados realizada nada menos que por Bernabé Cordero, maestro madrileño de gran renombre en toda la zona vasca, pues Alloydiz

“a mostrado a sus mercedes diferente obra para el dicho altar de Nra. Sra. De la Misericordia con retallamientos en columnas y traspillares y cornixamientos y las demas gornesiones correspondientes a ellas”.

Los regidores, viendo las trazas que el artista les mostró, se rindieron a sus pies: “...y por haver parecido a sus mercedes que esta nueva obra es y a de ser de mayor autoridad y grandeza”²¹⁴⁰ el ayuntamiento concertó con el escultor la serie de cambios que el deseaba. Solo la “mayor autoridad y grandeza” de la obra, su mejorada calidad, podía justificar que las autoridades municipales se decidiesen a refutar unas trazas, sin duda mucho más conservadoras estilísticamente, que ellos mismos habían aprobado.

Pero, si los regidores estaban dispuestos a admitir nuevas reformas en la decoración de los retablos, obra de bastante importancia, no lo estaban para hacer levantar el nuevo monumento que fue encargado al maestro Juan de Bolialdea.

Mientras Alloydiz era un maestro innovador, seguidor de Gregorio Fernández y al corriente de las nuevas corrientes que llegaban de Castilla, Juan de Bolialdea se

²¹³⁸ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 066, 9-VII-1642, p. 63.

²¹³⁹ Para todo lo expuesto sobre este artista: ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit., pp. 181-193.

²¹⁴⁰ Existe una relación detallada del retablo que se acordó hacer con los cambios aprobados por el ayuntamiento. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 066, 17-XI-1642, p. 119.

muestra como un autor claramente conservador decantándose en los retablos por arquitecturas clasicistas arquitrabadas²¹⁴¹, es decir, por estructuras y disposiciones muy reconocidas y difundidas siendo un autor retardatario que no aporta nada nuevo a las formas ya existentes, más comedido en los adornos que incorpora a sus obras.

La medida del tradicionalismo estético que los regidores bilbaínos esperaban y que Bolialdea aportaba a la obra del monumento la aporta el artista que fue baja del remate del mismo, Bernardo de Lombera²¹⁴², vecino de Limpias (Cantabria) que, junto con su padre, trabajó en el Señorío sobre todo en la primera mitad del siglo XVII²¹⁴³. En la obra de los Lombera en Cantabria se hallan todavía ecos romanistas lo cual nos retrotrae a las últimas décadas del siglo XVI casi a mediados del siglo siguiente. Ese tipo de arte anclado en formas pasadas es el que los regidores bilbaínos buscaba para su monumento: Bolialdea no es tan retardatario pero, comparado con Alloydiz, si se muestra desfasado. Sin embargo, lo único que interesaba a los regidores en el patrocinio de la obra festiva, que para nada precisaba de innovaciones que no serían lucidas de forma adecuada a lo largo del año, era su tamaño y suntuosidad.

Respecto al monumento, regidores y artistas obligaron a Bolialdea a hacer varias reformas para aumentar su “fortaleza”, unos aumentos que fueron juzgados por Antonio de Alloydiz entre otros²¹⁴⁴. Quizás, entre otras cosas, por eso Bolialdea se quejó de que su monumento no cabría en el lugar que se le había asignado si se colocaba el retablo de San Sebastián que había sido encargado a Alloydiz. Bolialdea fue, sin embargo, quien salió perdiendo en toda esta historia del monumento ya que le siguieron exigiendo más reformas y, finalmente, se le pidió que rebajase el tamaño de la obra al plan original para que pudiese ser colocada “con el dicho lucimiento y toda la desenga y con el menor enbarazo para procesiones”²¹⁴⁵ en el interior de Santiago, frente al altar de San Sebastián.

El asunto del monumento de 1642 demuestra la consideración que tenía el arte festivo en la mentalidad de los regidores frente al prestigio que podía aportar una obra de relumbre como una serie de retablos en la iglesia matriz de Santiago: el monumento era una obra menor, semiéstable, realizada para ser contemplada unos pocos días al año

²¹⁴¹ Para la teoría artística sobre este artista: ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit., pp.193-202.

²¹⁴² A.F.B. Bilbao, libros de actas, 065, 1-VII-1641.

²¹⁴³ *ARTISTAS cántabros...*, op. cit., pp. 365-367; ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit., pp. 213-214.

²¹⁴⁴ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 068, 22-III-1644, p. 49.

²¹⁴⁵ *Ibíd.*, 069, 7-IV-1645, p. 52.

frente a una obra estable que podría ser contemplada todos los días del calendario litúrgico. La obra estable debía de poseer unos atributos continuos que el monumento debía desempeñar de forma mucho más rápida: frente a una contemplación reposada y serena, frente a una admiración que debía perdurar todos los días del año, el monumento debía epatar a los espectadores de forma contundente, golpearles con su “suntuosidad y grandeza”. Es por ello que la calidad pasa a un segundo lugar frente a la capacidad de asombro de la creación, una calidad que si debía poseer el retablo estable.

Esta forma de proceder, de preferir ciertas novedades que se ajustasen al patrón clásico preferido por los regidores y dejar los modelos más retardatarios a momentos de esplendor ocasional como la fiesta, va a ser generalizada entre los mandatarios bilbaínos a lo largo del siglo XVII y también demuestra cómo los dirigentes conocían las novedades que lentamente llegaban hasta el territorio, adoptando o no lo más moderno según el prestigio que esperasen conseguir de la obra realizada, aunque siempre dentro del canon clasicista.

Conservamos varias pruebas del gusto clasicista de las autoridades bilbaínas a lo largo de estos siglos en obras “mayores” y de prestigio reconocido. Tenemos la portada mayor ideada por Martín Ibáñez de Zalbidea para Santiago en 1641, un arquitecto que levanta en el año de 1650 las bóvedas góticas de la iglesia de San Vicente de Abando, incluidas sin duda en la traza original del siglo XVI y que el concejo de la anteiglesia no pensó siquiera en modificar²¹⁴⁶. Ibáñez de Zalbidea fue un arquitecto que produjo abundante obra en Bilbao, lo cual nos habla del triunfo del gusto clasicista en la villa, no solo entre los poderosos laicos sino también entre los eclesiásticos: a él atribuye Barrio Loza los conventos de La Esperanza (1641), de monjas agustinas, y el de La Cruz de clarisas (1658)²¹⁴⁷ en un momento en que el ayuntamiento aún no podía invertir todo lo que deseaba en arte permanente.

La portada de Santiago fue realizada por Juan de Hormaechea en 1650 y rematada veinticinco años después por Manuel de Ceballos con un frontón triangular que inscribía dentro un espejo en el mismo estilo clasicista²¹⁴⁸. Sería este mismo arquitecto quien, en principio, se hiciese cargo de la obra del nuevo ayuntamiento en

²¹⁴⁶ BARRIO LOZA, J. A., “El arte durante los siglos XVII y XVIII...”, op. cit., 1990, p. 127.

²¹⁴⁷ Conferencia dada por J. A. Barrio Loza en el convento de la Encarnación de Bilbao (actual Museo Eclesiástico de Bizkaia) el 24 de enero de 2001.

²¹⁴⁸ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 099, 26-IV-1675; 12-VII-1675. También BARRIO LOZA, J. A., “El arte durante los siglos XVII y XVIII...”, op. cit., pp. 143-144.

1675 también, una obra de gran tamaño, con tres pisos y desván, entrada porticada, patio interior, balconada en los pisos nobles y fachada a la Plaza Vieja para resaltar la brillantez y situación destacada del regimiento local.

En palabras de Barrio Loza:

“La casa consistorial de Bilbao era muy severa, y debía mucho al clasicismo por el esmero de la cantería, por los enmarques de placa en los balcones y por las pilastras toscanas que frenteaban y animaban las pilas del porche, alcanzando la repisa del balcón”²¹⁴⁹.

Barrio Loza atribuye la construcción de la obra, tras la deserción de los cántabros con Manuel de Ceballos a la cabeza, a Lucas de Longa²¹⁵⁰, buen arquitecto que tantas construcciones realizase durante el periodo, pero la autoría de la traza se la otorga al mismo Martín de Ceballos junto a otros maestros trasmeranos como Juan y Juan Antonio de Setién Agüero²¹⁵¹ en cuyo ánimo habría pesado mucho el deseo de proporcionar a la villa un edificio “aristocrático”, que diese lustre a la institución y sirviese como tribuna monumental para los componentes del ayuntamiento en los momentos festivos.

Es de destacar cómo los próceres locales recurrieron a una figura de cierto renombre y relevancia para decorar el salón de actos municipal, donde se desarrollaba lo más importante de su función pública, el pintor vitoriano afincado en Bilbao Martín Amigo Cisneros²¹⁵². Amigo realizó el encargo de 1691 de cinco cuadros para el salón²¹⁵³, (cuatro simbolizaban los cuatro elementos: agua, tierra, fuego, aire, siendo el quinto las armas de la villa) cuyo simbolismo informaban de un regimiento que pretendía dominar las fuerzas irracionales del mundo para conseguir un gobierno próspero. Es posible que en las representaciones simbólicas Amigo hiciese gala de la influencia que tuvo sobre su obra Van Dyck²¹⁵⁴, pintor barroco de refinada elegancia y sereno gusto muy admirado en Bilbao en toda la época y cuyo rastro se sigue hasta el monumento pascual levantado por Paret en 1780.

No fue esta la única colaboración de Amigo con los regidores ya que quince años atrás recibía encargos de las instituciones locales en la iglesia de San Nicolás para

²¹⁴⁹ BARRIO LOZA, J. A., “El arte durante los siglos XVII y XVIII...”, op. cit., p. 133.

²¹⁵⁰ Sobre Lucas de Longa ASTIAZARAIN ACHABAL, M^a I, “El convento de Santa Clara de Azcoitia...”, op. cit., pp. 155-200.

²¹⁵¹ ARTISTAS cántabros..., op. cit., pp. 624 y ss.

²¹⁵² Aparte de la bibliografía ya citada sobre el pintor en capítulos anteriores debe destacarse el aporte de ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit., pp. 51, 52, 59, 61, 62, 66, 68, 73, 90 y 144.

²¹⁵³ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 115, 20-XII-1695, p. 125v.

²¹⁵⁴ ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit., p. 144.

la cual realizó una nueva pintura para su monumento al que, además, dotó de nuevas esculturas²¹⁵⁵. Y mientras un artista como Amigo, que plasmaba un barroco sereno y elegante similar al de su admirado Van Dyck, es privilegiado por el ayuntamiento con sus encargos, un arquitecto como Martín de Zaldúa, que primaba el decorativismo y un barroco menos armonioso, siendo el gran impulsor del churrigueresco en el Señorío, realizaba tan solo un sagrario para el retablo secundario de San José en el mismo San Nicolás²¹⁵⁶. El clasicismo impera.

Como vemos el ayuntamiento bilbaíno sigue prefiriendo a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII el clasicismo más depurado, expresado por la fachada de Santiago, el barroco más reposado aportado por pintores como Amigo, y lo útil y austero que vemos en la estructura maciza del nuevo ayuntamiento bilbaíno repetida tantas veces a lo largo del siglo XVIII.

Este clasicismo sin duda fue reflejado también en las formas voluminosas de los monumentos de madera de Santiago y las otras parroquias de Bilbao hasta bien avanzado el siglo XVIII. Un clasicismo que los hacía adecuados para ser base de otras creaciones que por su naturaleza luctuosa se preferían “decorosas”, lo cual en el contexto vizcaíno quiere decir tradicionales, sin excesos formales: nos referimos a los túmulos que en la parroquia de Santiago de la segunda mitad del siglo XVII estuvieron conformados por el monumento que Juan de Bolialdea creara entre 1663 y 1664. El hecho de que, poco más de 20 años después de que se hubiese concedido a Bolialdea la construcción del monumento en 1641, se otorgue de nuevo al mismo artista el trabajo de otro monumento para la misma iglesia, demuestra que los problemas que hubo tiempo atrás no importaban mucho frente al uso satisfactorio que se hizo de la obra. Y ello a pesar de que el monumento de 1641, después de todas las reformas que ya tuvo que acometer Bolialdea, fue reformado en su totalidad en 1649 por los autores locales Juan de Brustin y Antonio de Aboitiz. A pesar de todo ello, algo tendría Bolialdea en su arte que atraía a los regidores bilbaínos ya que se le vuelve a encargar otra obra similar. Démonos cuenta además que Bolialdea, pese a que hubiese avanzado en su arte en este lapso temporal, no dejará por ello de ser más conservador que otros artistas de su entorno con lo cual de nuevo se prima lo conocido, lo ya empleado, satisfactorio y

²¹⁵⁵ A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de fábrica de San Nicolás, 0163, 1676, p. 2v.

²¹⁵⁶ *Ibíd.*, 1689, p. 17v. Recordar la mejor bibliografía sobre Zaldúa, ASTIAZARAIN ACHABAL, M^o I., *Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII...*, op. cit., pp. 85-180.

económico, antes que las novedades, de resultado dudoso y posiblemente más caras. Así de nuevo se privilegia en la obra el tamaño, el oro...y la economía: Sebastián de Galbarriartu, pintor de retablos vecino de Bilbao, junto a Francisco de Brustin, en calidad de fiador y colaborador, fueron los ejecutores de la obra ya que Brustin fue la “persona que mas barato se obligo a hazer y dorar”²¹⁵⁷. El que la creación fuera utilizada de forma reiterada como túmulo para las personas reales hasta finales del siglo XVII²¹⁵⁸ nos sirve para comprobar de nuevo cómo para la élite bilbaína del periodo unir decoro, economía y utilidad era la fórmula perfecta para la obra de arte.

Los comienzos del siglo XVIII no supusieron para Bilbao grandes cambios en lo artístico y denotan, bien en contra, una dejadez de las autoridades municipales en cuanto a la realización de obras de prestigio. Mientras que en varias anteiglesias vizcaínas y villas que han quedado apartadas de los grandes círculos comerciales, como Marquina o Valmaseda, se realizarán obras que pueden ser adscritas sin problemas al barroco churrigueresco (ahí tenemos la hermosa fachada y las torres de la iglesia de San Severino de Valmaseda de 1721 diseñadas por el importante tracista Fray Marcos de Santa Teresa)²¹⁵⁹ en Bilbao no encontramos más que pequeñas obras religiosas y el retablo mayor de la desaparecida iglesia de los Santos Juanes Extramuros, realizada gracias al testamento de un particular.

No es el churrigueresco un arte que atraiga a los regidores: demasiado sobrecargado, demasiado sinuoso, demasiado espectacular en sus decoraciones, demasiado barroco...Otros, los particulares y las órdenes religiosas, si sabrán apreciar su valor como lo vemos en la fachada del Convento de la Encarnación en Bilbao o en el retablo mayor de la iglesia de los jesuitas, la actual iglesia bilbaína de los Santos Juanes, pero los munícipes pasarán de largo sobre este estilo que no tendrá un gran calado social en la villa. Y no será porque los grandes autores del churrigueresco de la época en el Señorío no estuvieran trabajando en Bilbao. Hasta uno de los más grandes difusores del estilo en el territorio, Martín de Zaldúa²¹⁶⁰, que concluyó la fachada de La Encarnación [fig. 124] en 1692 y es calificado en la documentación municipal como “maestro arquitecto y de los celebres de estas provincias”, fue consultado para que diese su

²¹⁵⁷ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 087, 16-V-1663, pp. 77v-78; 088, 28-V-1664, p. 67.

²¹⁵⁸ Lo mismo pasó con el construido en 1641 que sirvió de túmulo para las honras de la reina Isabel de Borbón en 1644. A.F.B. Consulado, libros de actas, nº. 1, pp. CCXCIX-CCC (299-300).

²¹⁵⁹ ZORROZUA SANTISTEBAN, J., El retablo barroco..., op. cit., p. 100.

²¹⁶⁰ *Ibíd.*, p. 107.

dictamen sobre la reforma que quería realizar en Santiago la nueva cofradía de San Joaquín y Santa Ana, cerrando las puertas que desde el claustro daban paso al crucero de la iglesia. Zaldúa juzgaba errónea la reforma en 1718 en parte porque perturbaría las procesiones que habrían de recorrer el interior de la iglesia²¹⁶¹. Ni este dictamen, ni su posición como maestro de obras del Santuario de Loyola ese mismo año, ni el prestigio del que gozaba y la institución municipal reconocía, ni la evidente recuperación económica de la villa, bastaron para que el regimiento le encargase una sola obra de entidad. Incluso cuando se haya de recurrir a la estirpe creadora del estilo, los Churriguera, será solo para reconocer la obra y traza de la nueva torre de Santiago por la que pasaron demasiadas manos sin sembrar más calidad²¹⁶².



Fig. 124. Fachada del convento de la Encarnación (siglos XVI-XVII), Bilbao.

En esta época comienza ya a notarse un retroceso de las formas artísticas barrocas en la fiesta pese a que encontremos multitud de celebraciones recogidas en las actas municipales. Si en 1681 la villa se afanaba por celebrar el establecimiento de San Ignacio de Loyola como patrón del Señorío con unas composiciones que tenían la dura tarea de rivalizar con las creaciones festivas jesuíticas, en la década de 1690 celebrará

²¹⁶¹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 141, 15-VII-1718, p. 74.

²¹⁶² *Ibid.*, 142, 22-V-1720, p. 60; A.H.E.V. Bilbao, libros de fábrica de la iglesia de Santiago, A-294-5, 1720-1722, p. 164. Sobre el proceso de levantamiento de la torre del siglo XVIII en Santiago, sobre traza original de Fray Marcos de Santa Teresa, autor también de la traza de la fachada barroca de San Severino en Valmaseda, BARRIO LOZA, J. A., "El edificio", *op. cit.*, pp. 103-104. Aunque nosotros hemos encontrado citado siempre a Juan Benito de Churriguera en la documentación, la figura más relevante de la familia, a quien cita Barrio Loza como responsable de las revisiones es a Joaquín de Churriguera, otro de los hermanos, quien al parecer es el que aparece nombrado en los protocolos de los escribanos bilbaínos del momento: BARRIO LOZA, J. A., "La actuación de Churriguera en Santiago de Bilbao", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T. 52, 1986, pp. 482-484.

las honras de Maria Luisa de Orleans y Margarita de Austria, en 1703 el cumpleaños del rey Felipe V, el nacimiento del príncipe de Asturias en 1707, la muerte del padre del rey en 1711, la celebración de la coronación de Luis I en 1724...Son celebraciones que, aunque sea ya en menor medida, recogen todavía buena parte del espíritu barroco de manipulación, de transmisión de emoción y dominio sensorial para lograr sus fines ideológicos. No es comparable por otra parte la carga ideológica del patronazgo de San Ignacio con la coronación de Luis I pero algo comparten ambas festividades separadas por más de cuarenta años: la ausencia de creaciones artísticas para ambos eventos. Si en la festividad por San Ignacio se destacan elementos como el alarde, que acompaña a las procesiones, los fuegos artificiales y los toros, en la proclamación también sobresalen fusilería y artillería, procesiones, fuegos artificiales y, sí, los toros²¹⁶³. Incluso el hecho de que los particulares levantasen altares al paso de la procesión por la villa con la imagen del nuevo patrón en 1681 no deja de ser anecdótica pues nada tiene que ver con lo patrocinado por la municipalidad o el Señorío, el gran instigador de la elección del patrón y de Bilbao como ciudad para festejarle.

Fuera de las festividades extraordinarias quedan los monumentos pascuales, las colgaduras, las banderas, etc., pero su presencia y ostentación se hace rutinaria mientras que la pólvora y las armas se vuelven omnipresentes en toda celebración que se precie. Buenos ejemplos los hallamos en la onomástica del rey Felipe V en 1703, que en Bilbao celebraron conjuntamente el municipio y el Señorío. ¿Qué es lo más espectacular de la festividad, lo que encuentra mayor admiración en quien relata el evento impreso? La salva de 180 piezas de artillería que se realizó desde Ondárroa hasta los barcos arribados en los muelles de la villa; la ornamentación de telas de la iglesia de Santiago; el baile multitudinario en la Plaza Vieja; las hachas de cera que ornaban la fachada del ayuntamiento alrededor de la imagen de Felipe V y, sobre todo, la compañía de 400 soldados que cortejó a las autoridades del Señorío y la villa hasta Santiago. Se trataba, recordémoslo, de poner en evidencia todo el poder que el Señorío ponía al servicio de su señor, el rey de España y, por lo tanto, se veía como arte propio de la festividad los atuendos de los soldados, vestidos con guarniciones de oro y plata, con gran cantidad de plumas en los sombreros que al moverlas parecían “calles de un hermoso jardín”²¹⁶⁴.

²¹⁶³ Para la festividad por San Ignacio *DESCRIPCION de la Junta...*, op. cit., y para la celebración por el advenimiento al reinado de Luis I: A.F.B. Consulado, libros de actas, n.º. 5, 26-II-1724, p. 236.

²¹⁶⁴ *RELACION de la festiva pompa...*, op. cit.

Y es que la necesidad de lo grotesco, de lo irracional o emocional, ya en esos primeros años del 1700 estaba arrinconada de forma muy clara, incluso en eventos festivos como el Corpus con los rabís, gigantillas y gigantes, citados de forma regular a partir de 1697²¹⁶⁵. Estos elementos eran mucho más económicos que las tarascas y, de igual manera que ellas, simbolizaban al mal de una forma más cercana, más ridícula y risible. También se compran chupines nuevos para el municipio, muestra de asombro a través del ruido y el color, pero se regula a la vez el uso de cohetes por parte de los particulares²¹⁶⁶. Todo en la fiesta se ha de mantener bajo estricto control, moderando el gasto, privilegiando el decoro. En las celebraciones, como las honras por el delfín de Francia, padre de Felipe V, se dice, expresamente, que se evite “todo gasto superfluo”²¹⁶⁷ y se recuerda a los regidores que deben ir vestidos en traje de golilla porque causaba “gran reberencia autoridad”²¹⁶⁸.

Todo esto sirve para que veamos hasta que punto estaba ya fuera del pensamiento de las autoridades bilbaínas el gran gasto artístico en la fiesta. Mientras que las creaciones artísticas, excepción hecha de los pasos procesionales, se van a ver reducidas casi de forma exclusiva a los monumentos pascuales, ganan una gran fuerza todos los adornos de telas y vestidos. Es decir, el adorno personal de vecinos y regidores va a gozar a partir de ahora de más importancia que cualquier tipo de creación festiva. La visualidad del asunto es evidente y el importante componente de orgullo también, orgullo villano que no solo se mantendrá sino que se acrecentará hasta finales de siglo siendo finalmente deshinchado por las autoridades de la Diputación que harán renunciar a los munícipes a todo el poder que pudieran haber podido acumular frente a las instituciones provinciales.

Este poder villano, que hasta entonces se había expresado artísticamente en un lenguaje clasicista depurado, necesitaba, debido a ese orgullo creciente ante las villas vizcaínas y frente al resto de autoridades del Señorío, expresarse de forma adecuada a sus necesidades y eso no se lo ofrecía el estilo churrigueresco. Si la fiesta, que aún conservaba su lenguaje popular, se estaba volviendo cada vez más austera, es evidente que los regidores aún potenciarían más esta cualidad en las obras artísticas que por

²¹⁶⁵ No hemos podido encontrar en toda la documentación municipal ni una sola referencia a las tarascas, la representación burlesca del demonio en la procesión del Corpus que suele aparecer en el resto del territorio peninsular, aunque los gigantes o “gigantones” ya aparecen citados en las actas municipales en 1626. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 050, 8-VI-1626; 120, 3-VII-1697, p. 63 antiguo.

²¹⁶⁶ *Ibíd.*, 133, 23-IV-1710, p. 59.

²¹⁶⁷ *Ibíd.*, 134, 15-VI-1711, p. 104.

²¹⁶⁸ *Ibíd.*, 146, 13-X-1724, p. 121v.

prestigio y/o necesidad se viesan obligados a realizar. Su deseo de sobresalir frente al resto del Señorío precisaba de un lenguaje que respondiese de nuevo a los principios básicos de la élite, la tradición sustentada por la religión y el fuero. ¿Cómo no retornar de nuevo al clasicismo, a lo sobrio, a lo depurado que ya era tradición? Loyola y la difusión de sus formas fueron el punto de apoyo gracias al cual se distinguirían señeramente en lo artístico sin renunciar a sus principios ideológicos.

Loyola es el gran difusor de los modelos clasicistas tanto en su provincia de origen, Guipúzcoa, como en el cercano Señorío²¹⁶⁹. Hacer un resumen aquí de lo que Loyola supuso en cuanto a difusión del clasicismo tardobarroco, el clasicismo romano, sería casi imposible y merece por si solo toda una tesis. Nos limitamos pues a señalar que Loyola se traduce en la recuperación de los grandes modelos clasicistas anteriores a Bernini, modelos que se adecuaron de forma perfecta al sentir de las autoridades vizcaínas difundiendo no solo a través de las realizaciones concretas sino también en la revisión de obras y trazas a las que fueron invitados los maestros de obra del santuario guipuzcoano²¹⁷⁰.

Hemos de tener en cuenta que el Gran Barroco italiano nunca tuvo un especial calado en el norte de España y mucho menos en Vizcaya: se pasa de la influencia renacentista de los canteros cántabros, nunca desaparecida del todo a lo largo del periodo, a la de los modelos escurialenses y castellanos, hasta finales del XVII, y después al churrigueresco hasta casi la mitad del siglo XVIII. Todo esto indica que los modelos venidos de Italia, tanto arquitectónicos, como escultóricos o pictóricos, pasaron por varios filtros antes de asomarse al horizonte vizcaíno: bastaría con apreciar como el

²¹⁶⁹ Estudios sobre el Santuario de Loyola ASTIAZARAIN ACHABAL, M^a I., *El Santuario de Loyola*, Donostia=San Sebastián, Kultur Fundazioa Gipuzkoako Kutzaren Gizarte-Ekintza=Fundación Cultural Obra Social de la Caja de Guipúzcoa, 1988; EGUILLOR, J.R.; HAGER, H. Y HORNEDO, R. M^a, *Loyola: historia y arquitectura*, San Sebastián, Akal 1991; etc.

²¹⁷⁰ La cantidad de obras vizcaínas en las que estuvieron implicados de una forma u otra los maestros de obra del Santuario de Loyola es muy grande y las hemos citado varias a lo largo de nuestro trabajo. Limitándonos a los Ibero, Ignacio y Francisco, tenemos la traza de la fuente que Ignacio hiciera para Elorrio y que fue ejecutada por Munar (BARRIO LOZA, J. A., *Bizkaia: arqueología, urbanismo...*, op. cit., p. 233, y también en *ARTISTAS cántabros...*, op. cit., p. 444); la reforma de las bóvedas, presbiterio y sacristía de Santa María de Ondárroa (A.F.B. Ondárroa, libros de decretos, 4.B L.002, 12-VII-1744; 21-IX-1750); la reforma que se considera ideada por Francisco de Ibero para otro edificio de Ondárroa, la ermita de La Antigua (A.F.B. Ondárroa, 4.C C/5 D.11, 25-IX-1759; libros de decretos, 4.B L.002, 4-II-1759); revisaron y trazaron el puente de Isonza, la torre y la capilla de la Vera Cruz de La Asunción de Lequeitio (A.H.E.V. Lekeitio, libros de fábrica de la iglesia de La Asunción, A-277, 1736, 1747; A.H.M.L. Libros de actas, n^o. 50, 22-III-1767); Francisco de Ibero fue uno de los maestros arquitectos que declararon ruinoso la iglesia de La Atalaya de Bermeo (A.H.M.B. Libros de acuerdos, n^o. 5, 8-VI-1777, p. 12); Ignacio de Ibero reconocerá en 1748 el estado de la Purísima Concepción de Elorrio (A.H.E.V. Elorrio, libros de fábrica de la iglesia de la Purísima Concepción, A-185, 1748, p. 107), etc.

Romanismo, siendo un estilo que predominó en el cuadrante nororiental, influenciado directamente por los dibujos de las obras de Miguel Ángel, tuvo una influencia más bien moderada en tierras del Señorío.

Quizás en este sentido deberíamos considerar el juicio que Francis Haskell hace sobre la apreciación del arte de Bernini, y de todo el arte barroco italiano en general, en la corte de Luis XIV pues entran en él consideraciones sobre el nacionalismo latente en la Francia post-Richelieu y la arrogancia frente a un arte racial diferente al suyo. Así, una de las grandes razones que se dieron en la corte del Rey Sol para menospreciar los proyectos arquitectónicos que presentaron los maestros italianos consultados fue que

“ninguno de estos arquitectos había prestado la menor atención a las condiciones francesas; todos ellos eran demasiados complicados, demasiado “barrocos” para el gusto nacional”²¹⁷¹.

Incluso el gran Bernini, que acudió a la corte francesa, fue rechazado. Una de las cosas que más se le echó en cara a su proyecto final fue su carácter teatral, rebajando al artista al nivel de un simple decorador²¹⁷². Como dice Haskell:

“Bernini no puso mucho de su parte a este respecto, y falló al no valorar una diferencia esencial entre la monarquía francesa y el papado [...]: cada nuevo pontífice estaba decidido a eclipsar a su predecesor y empezar desde cero; un rey francés, en cambio, sucedía siempre a un padre y a un abuelo a quienes reverenciaba, y no sentía ambición por borrar sus memorias”²¹⁷³.

Haskell no llega a citar la palabra clave pero nosotros si lo hacemos: tradición. La institución de la monarquía francesa se basaba en una tradición, en un respeto al pasado, a los hombres que la levantaron y a las obras que crearon que no poseía el papado romano hacía sus predecesores. El mismo Luis XIV lo declaraba a Bernini cuando este expresaba su deseo de crear un gran edificio para el nuevo Louvre alegando el rey tener “cierta inclinación a conservar lo que habían hecho sus predecesores”²¹⁷⁴.

De cualquier forma este sentido de la tradición no es fielmente extrapolable a las élites vizcaínas del Barroco. Nos atrevemos a sugerir que la tradición para los vizcaínos de la Época Moderna era muchísimo más importante puesto que no solo garantizaba la pervivencia del Señorío sino de la sociedad y las leyes sobre las que se asentaban. La tradición es la piedra fundamental sobre la que se levanta la vida en Vizcaya y todo lo que atente contra ella de una manera u otra jamás podría tener visos

²¹⁷¹ HASKELL, F., op. cit., p. 192.

²¹⁷² TAPIE, V. L., op. cit., p. 190.

²¹⁷³ HASKELL, F., op. cit., p. 192.

²¹⁷⁴ TAPIE, V. L., op. cit., p. 178.

de arraigar en este territorio. De esta forma podemos comprender que la experimentación del gran Barroco italiano jamás hubiese podido arraigar con sus novedades en el territorio: incluso un barroco castellano como el churrigueresco tampoco lo consiguió del todo debido a sus extravagancias decorativas²¹⁷⁵. Pero el clasicismo, emparentado tanto con la antigüedad clásica como con el reinado de Felipe II (a quién Mendieta y sus coetáneos admiraban), surgía de la tradición y el respeto por el pasado. Visto de esta manera lo más lógico era retornar a las formas clasicistas más severas que fue lo que se consiguió a través de la influencia de Loyola²¹⁷⁶.

La génesis del Santuario de Loyola es larga y comienza en las últimas décadas del siglo XVII cuando, tras sanción de la Reina Madre, se permite a los jesuitas realizar un conjunto religioso propio en la cuna de su fundador, el solar de Loyola en Guipúzcoa. De forma extraordinaria en la orden, se encargó el diseño del proyecto a un foráneo del lugar donde se asentaría, el italiano Carlo Fontana que contaba en su haber el aprendizaje con Bernini y Cortona. Fontana fue el arquitecto más influyente de su tiempo debido a su labor para el papado siendo el clasicismo que difundió por toda Europa perfectamente lógico y armónico, muy alejado de las búsquedas de un Bernini y, sobre todo, un Borromini. Era el clasicismo perfecto para una obra religiosa de prestigio como el solar de Loyola y era, además, el lenguaje adecuado para impresionar y agradar a las élites locales, tanto guipuzcoanas como vizcaínas...sin duda más aún a estas últimas por las razones ya aludidas.

Pese a todo, el diseño de Loyola [fig. 125] atravesó diversas vicisitudes aunque, fundamentalmente, se respetase la traza dada por Fontana de una forma mucho más fiel de lo que se creía hasta hace bien poco²¹⁷⁷. El prestigio de alguien como Fontana nunca debería haber sido hecho de menos por los investigadores pese a la labor de los

²¹⁷⁵ Hay una gran cantidad de obras de este estilo en territorio vizcaíno pero casi todas se concentran en terreno de anteiglesias rurales o en villas alejadas de los circuitos comerciales como vemos en los retablos mayores de Bériz, Ispáster, Igorre, Berriatúa, Marquina, etc. ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit, p. 101.

²¹⁷⁶ Existen numerosos trabajos sobre Loyola en el sentido artístico: ECHEVARRÍA, F. J.; ABÁSULO, F., *Descripción artística, religiosa e histórica del grandioso edificio de San Ignacio de Loyola*, Tolosa, 1851; HORNEDO, R. M., *La Basílica de Loyola. Miscelánea*, Comillas, 1956, pp. 363-430; HAGGER, H., "Carlo Fontana and the Jesuit Sanctuary of Loyola", *Journal of the Barbour and Courtaul Institute*, 1965, pp. 74-78; EGUILLOR, J. R., "Intervención de Joaquín Churriguera en la construcción de la Basílica de Loyola", *B.R.S.B.A.P.*, 1977, pp. 441-450; GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a, "La Basílica de Loyola como imagen de la teoría arquitectónica de la edad del humanismo", *Norba-arte*, n^o. 6, 1985, pp. 110-134 (recogido en el libro GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a, *La literatura en las artes: iconografía e iconología de las artes en el País Vasco*, Donostia, Etor, 1987); ASTIAZARAIN ACHABAL, M^a I., *El Santuario de Loyola*, op. cit. También EGUILLOR, J. R.; HAGGER, H. Y HORNEDO, R. M^a, *Loyola...*, op. cit.

²¹⁷⁷ LÓPEZ DE ABERASTURI, A., "Escena y medida: una mirada sobre las relaciones proyectuales del Colegio de Loyola", *Ondare*, n^o 19, 2000, pp. 235-243.

maestros locales que adaptaron el proyecto a la realidad del terreno que el italiano jamás llegó a conocer. Es en esa adaptación al espíritu de Fontana y su proyecto donde se forja la fama de estos maestros entre los que destacamos, por haber aparecido ya en numerosas ocasiones en nuestro trabajo, a Martín de Zaldúa e Ignacio de Ibero.



Fig. 125. *Basilica de Santa María de Loyola* (siglos XVII-XVIII). Azpeitia, Guipúzcoa.

Ya hemos comentado como Zaldúa es considerado como uno de los mejores maestros del Churrigueresco en Vizcaya pero ni eso ni su intervención en la fachada del Santuario fueron suficientes para que las autoridades vizcaínas y, sobre todo, las bilbaínas, se decidiesen a emplearle en grandes obras. Mucho más sobresaliente es el caso de los Ibero, con Ignacio a la cabeza, a los que los munícipes vizcaínos no dudaron en acudir cada vez que creían necesitar una valoración artística con criterio.

La culminación de la predilección por el clasicismo de Loyola y por los Ibero cristaliza en el gran proyecto que fue San Nicolás de Bilbao, gran canto del cisne del Barroco arquitectónico en la villa (excepción hecha de la torre de San Antón) y, sin duda, de todo el Señorío.

La actual iglesia de San Nicolás [fig. 19] en El Arenal de Bilbao²¹⁷⁸ se alza algo desplazada del solar de la antigua iglesia renacentista que la precedió y que, a su vez, sustituyó a la primigenia ermita medieval. San Nicolás estaba emplazada en el antiguo barrio mariner de Bilbao, en los arrabales, fuera de las conocidas Siete Calles. Contaba con sus propias cofradías, retablos y pasos que se cubrían de agua de forma regular pues el suelo del recinto estaba al mismo nivel que la ría, sin edificios intermedios que pudieran hacer de “corta-aguas” y, cuando el nivel de la ría subía, la iglesia se inundaba. Este hecho fue el que hizo que la estructura de la iglesia se fuera resintiendo (ya en 1553 sufrió grandes daños) estando arruinada a comienzos del siglo XVIII. Su

²¹⁷⁸ El mejor estudio histórico, que no artístico, que existe sobre la iglesia de San Nicolás de Bari de Bilbao es DELMAS, J. E., op. cit. Otros: BARRIO LOZA, J. A. y VALVERDE PEÑA, J. R., “Iglesia de San Nicolás-Bilbao”, en *Monumentos de Bizkaia, T. IV*, op. cit., p. 250. El más reciente es el ya citado GONZÁLEZ CEMPELLÍN, J. M.; CILLA LÓPEZ, R., *La iglesia de San Nicolas de Bari...*, op. cit.

reconstrucción, al igual que la de la iglesia ribereña de los Santos Juanes, fue una tarea largo tiempo aplazada por el consistorio bilbaíno por su gran costo. Al parecer tres inundaciones en tres años seguidos hicieron que los munícipes por fin se decidiesen...eso y que el tabernáculo de la iglesia se sacó de la misma casi nadando²¹⁷⁹.

No deja de sorprender hasta que punto se involucraron las fuerza vivas de la capital vizcaína en el levantamiento del nuevo edificio y como no dudaron en recurrir a los mejores maestros posibles para su creación. Para la traza de la iglesia, de la cual existían planes precedentes que no convencieron a los regidores, se pusieron directamente en contacto con Ignacio de Ibero que pasó varios días en Bilbao para llevar a cabo su trabajo²¹⁸⁰: resulta curioso anotar que en estas trazas Ibero ya se ocupaba de situar las estatuas que decorarían la bóveda de la iglesia (estatuas que nunca llegaron a ver la luz y que recuerdan el proyecto de Loyola) con un sentido decorativo mayor del que la construcción real alcanzó.

En resumen, la planta eminentemente barroca de San Nicolás [fig. 126] es un octógono inscrito dentro de dos cuadrados mayores y se cree que su diseño evoca la iglesia del noviciado de Sevilla, iglesia jesuítica como Loyola cuya planta es, a su vez, adaptación de Santa Agnese de Roma de Carlo y Girolamo Rainaldi, en la primera mitad del siglo XVII²¹⁸¹. San Nicolás resulta así tan clasicista, tan perfectamente armonizada, que llega a parecer en su exterior demasiado severa, muy poco barroca. Su fachada, de fuerte horizontalidad pese a las dos torres que la flanquean y a la espadaña que alberga, solo presentaba como exorno el escudo de la villa ya que el bronce sobre San Nicolás del tímpano sobre la puerta es de finales del siglo XIX.

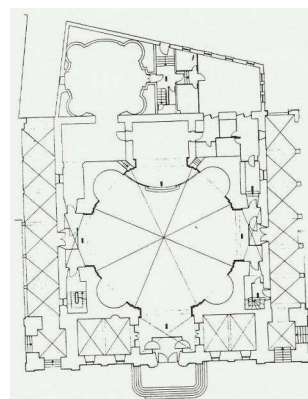


Fig. 126. IBERO, I.: Planta de San Nicolás (h. 1745), Bilbao.

²¹⁷⁹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 6-V-1743, pp. 66-68; 5-VII-1743, pp. 112-116.

²¹⁸⁰ A.F.B. Bilbao, sección antigua, 0471/001/034. El dictamen de la obra, firmado por él mismo Ibero, aparece en A.F.B. Bilbao, sección antigua, 0471/001/039.

²¹⁸¹ ASTIAZARAIN ACHABAL, M^a I., *Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII: Ignacio de Ibero, Francisco de Ibero*, Donostia, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1990, pp. 156-157.

Debemos destacar, por lo que tiene de significativo, la alteración de las trazas de Ibero: la de las torres por considerar que quedaban muy bajas²¹⁸² y, cuando se descubrió que el tejado del sobrecoro se veía demasiado en el frente de la iglesia, se tomó también la decisión de crear la espadaña que albergaría un escudo de la villa diseñado por José Antonio de Rementería²¹⁸³. Si nada podemos decir sobre la reforma de las torres, que fueron rediseñadas en busca de mayor esbeltez, el hecho de que se aproveche la labor de la espadaña para elaborar un gran escudo de la villa que, finalmente, sería dispuesto bajo un frontón partido sobre la portada, lo cual indica con claridad la mano del ayuntamiento en dejar su sello particular en la gran obra que se estaba realizando. Que se encargara del diseño al cura rector de San Nicolás, no hace más que confirmar la idea de la supervisión directa de la institución municipal: un edificio costado por el ayuntamiento a mayor gloria de la institución que lo auspiciaba.

El edificio es de un severo estilo clasicista tanto en su exterior como en su interior. Los retablos elaborados para albergar las estatuas de Juan Pascual de Mena²¹⁸⁴ (escultor del momento extraño al Señorío como casi todos los escultores que trabajaron aquí en el siglo XVIII), trazados por Diego Martínez de Arce (autor también del retablo mayor de La Purísima de Elorrio)²¹⁸⁵ y elaborados por Juan de Aguirre (vecino de Azpeitia y discípulo del propio Martínez de Arce) y Juan de Iturburu (retablista nacido en Lequeitio, vecino de Bilbao, y uno de los mejores exponentes de la retablística rococó en Vizcaya), son levantados en un depurado estilo rococó, tan depurado que casi no se aprecian influencias del barroco churrigueresco anterior [fig. 127]²¹⁸⁶.

²¹⁸² A.F.B. Bilbao, libros de actas, 174, 10-VI-1752, p. 65v.

²¹⁸³ A.F.B. Bilbao, sección antigua, 434/001/021. Se cita a Rementería como autor de la espadaña en BARRIO LOZA, J. A.: “El arte durante los siglos XVII y XVIII...”, op. cit., p. 143.

²¹⁸⁴ Hay una única monografía hasta el momento del insigne escultor: PÉREZ DE DOMINGO, L., *El escultor Juan Pascual de Mena en Madrid*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007; aunque también existe una tesis inédita IÑIGUEZ DE ONZOÑO RAMÍREZ-ESCUADERO, A., *Juan Pascual de Mena en San Nicolás de Bilbao (Memoria de licenciatura inédita)*, Bilbao, 1975. Hay muchos más artículos sobre el artista entre los que destacamos: DÍAZ FERNÁNDEZ, A. J., “Notas para la biografía del escultor Juan Pascual de Mena, Antonio José Díaz Fernández”, *BSAA*, Tomo 52, 1986, pp. 501-508; NICOLAU CASTRO, J., “Aportaciones a la escultura de Luis Salvador Carmona y Juan Pascual de Mena”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, Tomo 54, 1988, pp. 466-478; NICOLAU CASTRO, J., “El escultor Juan Pascual de Mena”, *Goya: Revista de arte*, nº. 214, 1990, pp. 194-204, etc.

²¹⁸⁵ ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, p. 342.

²¹⁸⁶ Una bibliografía sobre el conjunto de los retablos: ZORROZUA SANTISTEBAN, J., “Las trazas de Domingo Martínez de Arce para los retablos de la iglesia de San Nicolás (Bilbao)”, *Ars bilduma*, nº. 1, 2011, pp. 107-120; ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit., pp. 345-347; “Bilbao. San Nikolasen multzoa/Bilbao. Conjunto de San Nicolás de Bari”, en ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. [dir. y coord.], *Erretaulak ...*, op. cit., vol. II, pp. 902-909.

Se cree que Martínez de Arce, autor de la traza, se vio determinado por la estrechez y la poca profundidad de la cabecera del templo por lo que su pretensión de desarrollar un “retablo cascarón” a la manera cortesana se vio alterada y hubo de desarrollar un remate semicircular que no se adapta al modelo predicho, una planta más reducida y menos movida (aunque resulta con más movimiento que la vista en la traza conservada) y una evidente contención en el adorno pese al oscuro nogal que fue empleado como base de las obras, reduciendo el dorado casi a las piezas de rocalla de las columnas, el nicho del santo titular, algunos fulgores y rayos y poco más. Visto lo que hemos explicado hasta aquí, y lo que vendrá más adelante, nos preguntamos sí, aparte de la adecuación del espacio, no tuvo que ver también en el diseño del retablo mayor de San Nicolás el sentido clasicista del ayuntamiento determinado a realizar una obra digna y, a la vez, magnificente por su armonía y sobriedad.



Fig. 127. MARTÍNEZ DE ARCE, G.; MENA, P.: Retablo mayor (h. 1750), vista general y detalle. Iglesia de San Nicolás de Bari, Bilbao.

En cuanto a las esculturas de Mena que se instalaron en los armazones de madera, han sido, desde el primer momento, muy alabadas en la villa hasta el mismo día de hoy. Sin embargo incluso un escultor insigne como Mena, calificado en los libros de actas municipales como “profesor del arte de escultura y uno de los de la Real Academia”²¹⁸⁷, fue enmendado por las autoridades bilbaínas y los “mancebos” que ideó para los pedestales de los retablos laterales de la iglesia fueron reemplazados, debido al gusto municipal, con ocho santos por ser “de mayor devoción, lucimiento, compostura y

²¹⁸⁷ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 176, 4-IV-1754, p. 31v.

ornato”²¹⁸⁸. Es también muy significativo que se le hiciera cambiar el hábito de San Nicolás del tipo “griego”, menos ornamentado y más ligero, al tipo “romano”²¹⁸⁹ en que va vestido como un obispo de Roma con tiara, capa pluvial y mitra, una figura mucho más severa y también mucho más cara y más prestigiosa de cara a quien la patrocina y contempla. Así pues, tal y como sucede en el Rococó europeo, frente a un exterior clasicista y severo (más severo en San Nicolás de Bilbao, sin embargo) tenemos un interior dotado con mayor riqueza, complejidad y decorativismo. En el caso bilbaíno, la complejidad se encuentre en la teatralidad de las figuras de Mena, aún cercanas al pleno Barroco, con ropajes de pliegues expresivos y gestos llenos de sentimiento y, aún así, muy alejadas de la pasionalidad de las piezas del siglo XVII.

A pesar del prestigio de Ibero y Mena, y del buen hacer de Aguirre e Iturburu, queda la sensación de que San Nicolás es una obra demasiado severa para el gusto general de la época. Aún así, responde perfectamente al tipo de arquitectura barroca que todavía se creaba, al clasicismo emanado de Loyola, al cercano Rococó francés. Las autoridades bilbaínas, fieles cultivadoras de su gusto, supieron combinar las corrientes artísticas de más prestigio del momento para hacerlas responder a sus preferencias tradicionalistas y clasicistas lo cual se aprecia también perfectamente en el encargo de la policromía de las tallas a José López Perella. Ciertamente es que fue el propio Pascual de Mena quien insistió en el trabajo de Perella, con el que ya había colaborado, pero la importancia que dieron los próceres locales a una policromía que se puede calificar de poco brillante aunque sea la que llega en ese momento desde la Corte, es un poco exagerada.

Ya en el siglo XIX se consideraba que los munícipes del siglo XVIII habían hiperbolizado la importancia de la policromía al dotarla económicamente, y de forma comparativa al costo de la escultura, muy generosamente:

“De manera que el costo de todas las esculturas no pasó de 58020 reales, ascendiendo el del estofado y pintado a 31300 reales, cantidad excesiva[sic] si se compara uno y otro trabajo, y se tiene en cuenta que la estatuaria fue obra de uno de los más insignes escultores de la época”²¹⁹⁰.

Dejando a un lado la ignorancia que representa no comprender que el trabajo del policromista incluye las labores de dorador que implican el uso de una buena cantidad de oro que aumentaba el coste pedido a las autoridades patrocinadoras, otra explicación

²¹⁸⁸ DELMAS, J. E., op. cit., p. 22.

²¹⁸⁹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 178, 21-V-1756, p. 103.

²¹⁹⁰ DELMAS, J. E., op. cit., p. 25.

a esta preferencia del estofador sobre el gran escultor se hallaría en el aprecio que los regidores hicieron de la obra. Ya hemos visto como insistieron para que Pascual de Mena variase el hábito de San Nicolás a su gusto y, desde luego, Perella puso todo su buen hacer en las vestiduras del santo nominal y de las grandes esculturas que lo rodean. Eso sí, el resto de las piezas tienen un estofado y pintura más discretos pero eso no importaba tanto a los miembros del ayuntamiento que veían como, al introducirse en la iglesia que habían subvencionado, la figura del santo se destacaba como un resplandor pleno de riqueza y colorido en un entorno oscuro.

La preferencia pues por el estofador podría deberse a que era conservador con la policromía aún respondiendo al gusto que emanaba desde la Corte (un punto a su favor de cara a las autoridades bilbaínas), con colores armónicos, sin estridencias, tonos planos, prendas en colores lisos imitando “paños naturales” y con carácter satinado en las piezas principales. Ese carácter discreto de la policromía es el que ha llevado durante mucho tiempo a menospreciar el trabajo de Perella y valorarlo en menos que el realizado por Pascual de Mena:

“Pero la policromía tiene un papel que normalmente se ignora. Esa apostura que denota el noble origen de Crispín [en el retablo mayor de San Nicolás] se enfatiza con la encarnación lustrosa y los ojos de cristal, la pintura de tonos planos de la capa, los ornatos de moda de la coraza [...]. Conviene recordar que la talla importó 2.000 reales y su decoración polícroma 1.800”²¹⁹¹

Todavía se puede apreciar mejor la distinción hecha entre el escultor y el estofador viendo más comparaciones sobre el pago de sus respectivos trabajos: a Mena se le pagó 4.000 reales por la figura de San Nicolás dando a Perella 3300 reales solo por su estofado; Mena cobró 720 reales por los cuatro mancebos de los laterales y Perella recibió 2.000 reales por su pintura; etc²¹⁹².

Como vemos lo retardatario (entendido como clásico), lo armónico, lo tradicional, todo aquello que se realiza sin estridencias, alejado de afanes decorativistas barrocos, es lo que complace en sumo grado a las autoridades bilbaínas llegando por ello a preferir a artistas más académicas antes que a maestros renovadores. Tampoco serán los munícipes de Bilbao, y los de todo el territorio en realidad, grandes amantes de las nuevas corrientes a no ser que puedan proporcionarles algún beneficio, más que

²¹⁹¹ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Policromía renacentista y barroca”, cuadernos de arte español, nº. 48, Madrid, Historia 16, 1992, p. VIII.

²¹⁹² DELMAS, J. E., op. cit., pp. 21-25.

estético social, aunque con placer escogerán entre los nuevos conceptos aquellos que encuentren más afines a sus gustos. Es por ello que el retorno del clasicismo a través de la difusión del trabajo del Santuario de Loyola será para ellos motivo de gran placer y lo buscarán con afán al levantar un monumento a su gloria como la iglesia de San Nicolás, revalorizando el antiguo barrio marinero y dignificando nuevamente su condición de patronos de todas las parroquias de la villa.

Sin embargo, mientras que el edificio de San Nicolás es un retorno claro al clasicismo entre los dirigentes de la villa, las manifestaciones de su fiesta de consagración aún pertenecen al periodo barroco en buena parte. La descripción festiva de la consagración definitiva de la iglesia²¹⁹³ es la mejor recogida en los papeles municipales y refleja, de nuevo, tanto la pacatería de elementos artístico-celebrativos realizados de forma exclusiva para la celebración como la sobrevaloración de los elementos jerárquicos de la misma.

La tarde del día 11 de agosto de 1759, tras la misa y procesión de la mañana, entre las tres y las cuatro, y pasado ya el momento matinal de la consagración, hubo nueva procesión hasta San Nicolás, precedidos los regidores no solo por maceros, clarines, pífanos y tambores sino también por varios santos y “los gigantes de esta dicha villa que suelen sacarse por las procesiones y fiestas del Corpus”. Otra vez se dispararon chupines en Allende Lapuente, otra vez se fue a Santiago a misa por el mismo camino de la mañana y otra vez se dirigieron de allí a San Nicolás. Esta vez en la iglesia matriz les aguardaban representaciones de las comunidades religiosas asentadas en Bilbao, los franciscanos y los agustinos, muy ligados ambos a la municipalidad por cuestiones como los sermones de tabla en Santiago, la capilla de música, donaciones para obras, etc. Cuando se dirigieron a San Nicolás lo hicieron por un camino distinto al matinal, acabando frente al “paraje” de La Bolsa, en la calle Santa María, y desde ahí, por La Ribera, en paseo junto a la ría, hasta San Nicolás.

Ya hemos destacado antes la importancia de esta cita respecto al edificio de La Bolsa, que se toma como referencia dentro de la procesión, como si fuese un punto habitual de paso. De hecho la cita textual es “y por dicha plazuela [de Santiago] pasamos por la calle o paraje que se nombra la Bolsa a la de Santa María de esta dicha villa”. Como vemos era el edificio, singular, característico y de enorme relevancia en el entramado urbano, el que daba nombre a una de las calles de desembocaba junto a él.

²¹⁹³ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 178, 15-VIII-1756, pp. 178v.-186v. También en DELMAS, J. E., op. cit., pp. 31-37.

No es baladí el hecho de que este tramo procesional se inicie en La Bolsa ya que va a dar lugar al momento más creativo y participativo de los vecinos en la fiesta, levantando altares que, por una única vez, serán descritos aunque sea de forma somera. La Bolsa es, de esta manera, un referente social y urbanístico de los nuevos ensanches de Bilbao. Mostrar la participación ciudadana en un lugar tan emblemático, tan representativo del poder de los linajes villanos, tanto por su relevancia artística como social, era todo un acierto jerárquico y político. Además, para asegurarse el éxito del paso procesional se ordenó a los vecinos del trayecto descrito que adornasen las fachadas de los edificios con colgaduras y tapices, pues nada podía dejarse al azar cuando podía quedar en entredicho el prestigio municipal²¹⁹⁴. El cronista lo recoge de esta manera:

“[...] y por ella por las Riberas siguiendo el camino y paso publico del referido Arenal por frente de las casa y edificios de todo este transito mediando y hallandose en el quatro altares mui vistosos lucidos y alaxados dispuestos y adornados de diversos misterios y santos de nuestra santa madre yglesia catolica apostolica romana es a saber uno a la entrada de dicha calle Santa Maria donde se venera la ymagen de Nuestra Señora con el título de Vegoña, y el ynmediato según la dicha procesion al extremo o salida de esta dicha calle sobre la dicha Ribera, y el otro a la entrada del arbolar del referido prado o campo y el quarto altar enfrente de la dicha calle llamada del Correo por otro nombre de Santiago para los correspondientes canticos alabanzas y adoraciones al Señor venerado en dicho Santísimo Sacramento por las manciones y pausas de la procesion, con fuegos artificiales y haziendo salvas de tiros de polvora en la ria”.

Apreciamos como de nuevo se nos escurren los detalles de las construcciones artísticas entre los dedos y solo nos queda el consuelo de saber que los altares estaban llenos de joyas de los vecinos. Pero la situación de los altares es del todo estratégica ya que sirven para dar importancia a los nuevos ensanches de la villa, lugares fuera de las siete calles y que empezaban a adquirir personalidad propia dentro del entramado urbano. En realidad, toda la fiesta se proyecta como una alabanza al Nuevo Bilbao que pretende alumbrar, gracias a su mecenazgo, el ayuntamiento. Así nada es inocente y los cánticos en las calles de Correo y de La Ribera en alabanza al Santísimo Sacramento (que se llevaba de retorno a la iglesia del Arenal tras su alejamiento al ser derribado el antiguo edificio) son una forma de santificar los nuevos territorios de la villa que con la consagración del nuevo San Nicolás reciben el espaldarazo definitivo²¹⁹⁵.

En el fondo, la consagración de la nueva iglesia es una forma de demostrar a los propietarios de la tierra, poseedores de los solares edificadas y edificables del casco

²¹⁹⁴ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 178, 5-VIII-1756, p. 161.

²¹⁹⁵ LEIS ÁLAVA, A. I., “La arquitectura residencial culta en la villa de Bilbao durante el siglo XVIII”, *Ondare*, nº 22, 2003, p. 183.

viejo y que impedían la construcción de nuevos edificios en las Siete Calles, que no se podía impedir el crecimiento del Nuevo Bilbao y que el regimiento auspiciaría ese desarrollo urbano...Intenciones que, en realidad, tardarían décadas en cristalizarse pero que ya suponen un avance claro del ideario de las autoridades locales, una mentalidad que se dirige a pasos agigantados hacia la Ilustración pero que aún no renuncia a las formas de antaño para conseguir sus propósitos. Porque, cierto es, la fiesta de consagración de la iglesia de San Nicolás de Bari sirve para realzar al poder municipal que levanta iglesia y fiesta, para consagrar el sistema social en el poder, pero también es un modo de reconocimiento cívico del poder de la villa, de su vitalidad y de sus vecinos, que nada tiene que ver con el pensamiento más tradicionalista de los terratenientes bilbaínos. Quizás por ello, por todo lo que tiene de avanzado en sus propósitos, la obra y la fiesta de San Nicolás se muestran únicas en el contexto bilbaíno, demasiado adelantadas en lo puramente ideológico y donde se produce una mixtura de los planteamientos decorativos y barrocos de la fiesta con los más depurados de las grandes artes que avanzan sin pausa hacia el neoclasicismo mientras las formas de la fiesta barroca se dirigen a su disolución.

Aún así, al igual que en otras grandes festividades barrocas, el lenguaje festivo de la consagración responde a unos códigos de manipulación y a una simbología reconocida: la procesión es seguida desde los barcos engalanados donde se disparan tiros de pólvora, se destacan hasta la saciedad los bancos forrados en terciopelo rojo (símbolo de riqueza y de realeza, amén que color de Santiago, patrón de la villa) y, en los días doce y trece de agosto, se permitió a los jesuitas dar el sermón en la nueva iglesia, lo cual supone un claro reconocimiento al poder de su oratoria del que ya hemos hablado. Muchos de los elementos de la fiesta del pleno barroco aún son reconocibles pero son cada vez más escasos, más dispersos y con una significación que nada tiene que ver con el símbolo o la alegoría. Como remate tradicionalista y populista, después de cuatro días de fiestas, se celebró una corrida de toros de “tierra de Castilla y Salamanca” en la Plaza Vieja frente al ayuntamiento.

En todo momento percibimos la voluntad controladora del ayuntamiento y encontramos elementos de las celebraciones barrocas como los sermones, las procesiones jerárquicas, los altares, las joyas, etc., e incluso elementos populares de la fiesta son promocionados como prebendas reales dadas a la villa (el caso de los toros). Pero hay un trasfondo presente que no debemos ignorar y que tiene que ver con la promoción del nuevo territorio urbanizado. Porque, cierto es, la fiesta de consagración

de la iglesia de San Nicolás de Bari sirve para realzar al poder municipal que levanta iglesia y fiesta, para consagrar el sistema social en el poder, pero también es un modo de reconocimiento cívico del poder de la villa, de su vitalidad económica y de su vecindad próspera que nada tiene que ver con el pensamiento más tradicionalista de los terratenientes bilbaínos y que poco se relaciona con el sentir jerárquico del mundo barroco. Incluso el edificio motivo de la celebración representa, de forma contradictoria pero también lógica, supone un cambio claro del sentir artístico de los regidores hacia formas más modernas, más cercanas al pensamiento europeo (sobre todo francés, que se infiltraba a través del puerto) así como un retorno al clasicismo anterior a la era barroca que ni siquiera construcciones como la nueva torre de San Antón (iglesia sede de la cofradía de los propietarios de la tierra, claramente reaccionarios, no lo olvidemos) podrán detener.

Las torres-campanario de la Vizcaya del siglo XVIII, ya lo expusimos en su momento, surgen de dos ramas de cantería, una de canteros vizcaínos y cántabros y otra de origen guipuzcoano, apreciada en las torres de San Nicolás, influenciada por las corrientes que vienen desde Guipúzcoa, relacionada con las torres que en el mismo momento se realizaban en La Rioja²¹⁹⁶. Como consecuencia podemos distinguir también dos tipos tipográficos claros entre las torres-campanario del territorio vasco y zonas aledañas: las *torres riojanas* por un lado, borrominescas, con campanarios octogonales, más cuerpos que las de origen vasco y con mucha decoración, y por otro lado las *torres vascas* derivadas de Loyola, más sobrias, con cúpulas macizas, cubos de ángulos achaflanados y un único fuste. Las torres riojanas²¹⁹⁷ muestran gustos más retardatarios en cuanto al decorativismo de las mismas mientras que, como ya hemos comprobado al hablar de San Nicolás, el arte que viene de Guipúzcoa, sin abandonar aún las formas barrocas ni el decorativismo, es mucho más clasicista, armónico y tendente al academicismo formal. Se comprueba al comparar las torres de San Nicolás con su obra inspiradora, la torre de campanas de Elgoibar (misma disposición de cuerpos con formas similares, adornos de acroteras con bolas y jarrones adosados a la linterna y cuerpo de campanas, etc.), mostrándose las primeras como una versión mucho más

²¹⁹⁶ BARRIO LOZA, J. A., “Arquitectura religiosa en Bizkaia”, op. cit., pp. 110-112 .

²¹⁹⁷ Sobre este tema recordamos la bibliografía dada en el capítulo dedicado al urbanismo, ALCOLEA, S., op. cit., y añadimos nuevos títulos como CANTERA MONTENEGRO, J., *Las torres barrocas riojanas. Tesis Doctoral (inérita)*, Madrid, Universidad Complutense, 1983, o RAMIREZ MARTINEZ, J. M., *Torres y conjuratorios de La Rioja*, Logroño, 1988.

severa y menos decorativa de la obra guipuzcoana del mismo Ignacio de Ibero con ausencia de balaustres, frisos clásicos, pirámides, volutas, etc²¹⁹⁸. De nuevo la severidad del regimiento bilbaíno por norma.

Adornos similares, como las acroteras con jarrones, las encontraremos casi 20 años después en la torre de San Antón, y también una decoración muchísimo más rica en la que encontramos frontones, entablamentos curvos, pilares adosados con capiteles jónicos, volutas bajo las acroteras, etc. E incluso se realizará un “giraldillo” por un artista cántabro como alegoría de la fe. Comparativamente, y dado que ya nos encontramos en el año 1773, la obra de San Antón se nos muestra como muy retardataria, más cercana a los Churriguera que al Rococó imperante, pero su aparición es lógica habida cuenta que se encargó a un cantero local como Juan Iturburu, maestros que, no nos cansaremos de repetirlo, se van a mostrar aferrados a modelos anteriores durante muchísimo tiempo. La elección de un artista retardatario se explica, entre otras cosas, por ser San Antón la parroquia propia de la Cofradía de San Gregorio Nacienceno, los terratenientes de los grandes linajes bilbaínos, de gustos también fuertemente tradicionales, que deseaban levantar una torre que destacase entre las obras religiosas de la Villa: al encargarse esta obra a un cantero local, lo cual aseguraba un coste mas ajustado, se garantizaba también una obra acorde con las que hasta ese momento se habían realizado en el Señorío de las cuales San Antón es su epílogo más destacado.

Sin embargo, tan solo cinco años después de la finalización de la torre de San Antón, los munícipes se complacen en patrocinar las obras de un Paret en exilio por Bilbao. ¿Por qué? Por una cuestión ya tratada en líneas anteriores: el inmenso prestigio del arte que se realizaba en la corte madrileña. Ese prestigio, que llevó a los próceres locales a buscar la supervisión de Joaquín Churriguera en la torre de Santiago, pese a lo poco que favorecieron su estilo en la villa, fue también el que les llevó a buscar las creaciones de un Bernabé Cordero en el siglo anterior o las obras del Paret exiliado.

Hemos expuesto en otra parte todo el proceso por el cual Paret acabó en la villa bilbaína y cómo el artista, para sobrevivir, aceptó todos los encargos que el ayuntamiento tuvo a bien presentarle: retablo nuevo para Santiago, fuentes públicas, monumento para la parroquia mayor de la villa...

²¹⁹⁸ ASTIAZARAIN ACHABAL, M^a I., *Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII...*, op. cit, pp. 97-98, 157.

La villa del Ibaizábal tuvo el lujo de contar con Luis Paret para levantar el monumento de 1780 en la parroquia de Santiago, circunstancia extraordinaria debida al exilio del artista madrileño que permitirá a Bilbao disponer de una serie de innovaciones en el campo urbanístico (las famosas fuentes públicas), inspiradas en las que poco antes se habían realizado en la villa y corte de Madrid, que nunca hubiesen levantado de no haber contado con un artista del prestigio de Paret. Las autoridades locales aún seguían apegadas a la tradición clasicista de siglos anteriores y, quizás por ello, Paret resultó ser un regalo inesperado pues, pese a su decorativismo rococó, plasmaba en sus fondos arquitectónicos unos modelos tomados directamente del clasicismo tanto renacentista como barroco.

Ya hemos visto como los regidores bilbaínos fueron siempre reacios a admitir estilos y formas que no se ajustasen al legado clasicista que tan bien se amoldaba a su ideología tradicionalista. El hecho de que la iglesia de Santiago, tras casi un siglo de monumentos “en perspectiva” en el resto de la Península, no conociese un monumento de este tipo hasta que Paret ejecutó el suyo en 1780²¹⁹⁹, vuelve a hablarnos del inmenso pragmatismo de las autoridades bilbaínas, de cómo preferían conservar lo que había demostrado un excelente servicio y como se resistían a probar nuevos modelos si no se ajustaban de forma exacta a lo que buscaban: tradición y utilidad. Paret, de forma perfecta, les dio todo lo que ambicionaban.

Los componentes de regimiento local no dudaron en encargarse del nuevo monumento de Santiago al ex-pintor de la Corte seguros de que la realización del artista sería de su total satisfacción tanto por su renombre, que estaba avalado por su condición de “pintor de cámara del Serenísimo Señor Ynfante Don Luis” y “academico de la Real de San Fernando”, como por su estilo que remitía, sobre todo, al gusto rococó europeo que llevaba tiempo infiltrándose en Bilbao a través de medios tan dispares como la lectura y la moda²²⁰⁰. Aunque podamos afirmar que en campos como la economía y la política, los grandes comerciantes y los poderosos burgueses de Bilbao tenían una mentalidad avanzada, los gustos de esta masa comerciante se habían forjado a lo largo del periodo en la austeridad, una obsesión por la información que les llevaba a comprar gacetas y libros, y una búsqueda de respeto entre sus vecinos que les llevaba a invertir

²¹⁹⁹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 202, 29-V-1780 y 27-VI-1780.

²²⁰⁰ “...en Bilbao de mediados del siglo XVIII imperaba la moda francesa, moda que abarcaba desde la música hasta la cortesía pasando por el vestir y el mobiliario, fenómeno que en términos intelectuales puede rastrearse a través de la presencia de publicaciones francesas en las bibliotecas de los burgueses locales”. ZABALA URIARTE, A., *Mundo urbano...*, op. cit., p. 232.

constantemente en ropa y comida para distinguirse socialmente²²⁰¹. El arte en esta lista de intereses brilla por su ausencia²²⁰². ¡Cuanta diferencia con la nobleza francesa que admiraban!

Es esa austeridad (menos en la ropa y la comida, claro)²²⁰³ la que hace que valoren la concepción de una obra sobre bastidores, el monumento de Paret que, por los materiales empleados, en principio se suponía más barata (aunque finalmente costase 12.500 reales, convirtiéndose en el monumento pascual más caro del periodo en Vizcaya). Por vez primera piensan que una obra menos grande y ampulosa que las realizadas en pleno Barroco será más “decorosa” para el fin que se persigue. Se reconoce que esta elección redundará a favor de la religiosidad que tal creación debe inspirar identificándose por vez primera la espiritualidad con un mayor recogimiento en las formas artísticas. La decoración, bien fuese festiva o bien se emplazase en alguna obra artística permanente, siempre fue considerada por los miembros municipales como algo accesorio, digno en tanto era símbolo de su poder, innecesario cuando gracias a otros medios se podía conseguir impresionar a sus convecinos.

La base arquitectónica del dibujo del monumento es claramente clasicista (de igual modo se aprecia en la traza del retablo mayor de Santiago también realizada por Paret) y remite a la arquitectura que crease un siglo antes Bernini, cuya obra el artista había conocido en Roma, e incluso, más allá, podemos remontarnos al renacimiento romano como mejor referencia: el nichal bramantino que nos retrotrae a la misma Roma imperial.

Así pues vemos como la elección de Paret como el nuevo artista privilegiado de Bilbao no solo se debió a su prestigio cortesano sino que también ancla sus raíces en el respeto y la admiración que sentían los notables bilbaínos por todas las formas que

²²⁰¹ ZABALA URIARTE, A., *Mundo urbano...*, op. cit., pp. 310-311.

²²⁰² Citamos el inventario que se realizó en 1754 de los bienes del vecino natural de Bilbao, Agustín Pablo de Ordeñana y Goxenechea, natural de Bilbao y amigo personal del Marqués de la Ensenada que formó parte de su gobierno y que le acompañó en su caída. Confiscados sus bienes, fueron inventariadas sus pertenencias: entre ellas había más de 141 pinturas sobresaliendo el tema religioso (unos 48 cuadros). Tengamos en cuenta que Ordeñana estaba asentado en la corte de Madrid y le era necesario tener un número suficiente de cuadros con los que ornar sus paredes con decoro: tras los motivos religiosos, las pinturas más destacadas son las flores habiendo solo 7 lienzos mitológicos. Como vemos la tradición religiosa sobresale sobre cualquier otra temática. Pero, si verdaderamente nos interesa citar a este político que abandonó su Bilbao natal, es porque, entre la gran biblioteca que le fue expoliada, donde destacan los libros de historia, filosofía, religión y ciencias, se encontraban dos libros de ingeniería y dos de arquitectura práctica pero solo uno de pintura, “Arte de la pintura”. Y eso que Ordeñana era lo más avanzado que Bilbao en ese momento podía dar de sí...RIBECHINI PLAZA, C., *Venturas y desventuras de un mercader en el Bilbao del siglo XVIII*, Donostia=San Sebastián, Txertoa, 1995, pp. 78-79; 176-182.

²²⁰³ Mientras la burguesía bilbaína manifestaba su riqueza gracias a la ropa, saraos y banquetes, la nobleza española de la época lo hacía proclamando la extensión de sus casas y de las personas a su servicio. LYNCH, J., *El siglo XVIII*, Barcelona, Crítica, 1991, p. 208.

tenían su origen en el clasicismo más armónico y ortodoxo. ¿Cómo no iban a admirar una obra que remitía al clasicismo más puro, al imperial romano? Aunque cabe preguntarse cuantos de aquellos próceres locales podían llegar a colegir esa semejanza...De cualquier forma, el clasicismo de Paret se presenta como muy del gusto de los bilbaínos pudientes del momento, aún bajo la larga sombra de Francia en cuanto a gustos estéticos. Recordemos en este punto cómo el siglo XVIII, con la presencia de una abundante colonia francesa en la villa, significa también en Bilbao la aceptación de los gustos artísticos franceses al menos en lo que supone en arquitectura y decoración: el Rococó francés, al fin y al cabo, es un gran decorativismo sobre las formas clasicistas barrocas del siglo anterior.

Si pasamos todo este estilo francés por el tamiz tradicionalista, austero e hiperclasicista vizcaíno amalgamándolo con Loyola y los Ibero, tendremos un templo como San Nicolás, un monumento de Santiago “paretino”, una nueva fuente en Ibeni (actual barrio de Atxuri) o un conjunto de edificios urbanos tan severos como desornamentados.

“La arquitectura residencial culta del Casco Viejo bilbaíno sigue de cerca la tendencia general de lo que se construía por aquellas épocas en el resto del Señorío de Bizkaia. Los elementos más significativos del mundo barroco: plantas movidas, fachadas alabeadas, sinuosas, y en general todos los conocimientos engendrados para buscar el efectismo y teatralidad propios del espíritu barroco son desconocidos o ignorados”²²⁰⁴.

Entonces, ¿qué razón de ser tiene la torre de San Antón ejecutada solo cinco años antes del monumento de Paret? Ya hemos expuesto como creemos que las razones últimas estarían tanto en la influencia de la Cofradía de San Gregorio Nacianceno como en el evidente ahorro que los munícipes realizaron encargando la obra a un cantero local: la traza es de un artista local, Juan de Iturburu, y la obra es de otro artista vizcaíno, Manuel de Capelastegui²²⁰⁵. Según Barrio Loza, lo que ambos maestros hicieron fue dedicarse a adornar el modelo de torre que se había traído desde Loyola pero sin lograr tan buenos resultados como los que se consiguieron por las mismas fechas en La Rioja²²⁰⁶.

²²⁰⁴ LEIS ÁLAVA, A. I., “La arquitectura residencial culta en la villa de Bilbao...”, op. cit., p. 185.

²²⁰⁵ Capelastegui era vecino de Apatamonasterio y en el último cuarto del siglo XVIII estará metido en las obras de la espadaña de Santa María de Guernica, la cabecera y crucero de la iglesia de Lanciego (Álava) o la torre de Nuestra Señora La Blanca de Agoncillo (La Rioja) en 1794. RUIZ-NAVARRO, J.: “La iglesia parroquial de Agoncillo y su retablo mayor”, *Berceo*, nº. 91, 1976, p. 241.

²²⁰⁶ BARRIO LOZA, J. A., “El arte durante los siglos XVII y XVIII...”, op. cit., p. 143.

Cierto es que las formas de San Antón se nos hacen, pese a los varios pináculos de ascendencia vertical, bastante pesada, quizás por la sobreabundancia de piedra empleada. Puede ser que el problema se encuentre en que la obra de San Antón es un modelo híbrido donde las formas de la torre vasca se encuentran con las decoraciones típicas de la riojana, un oasis rococó cuando el estilo estaba desapareciendo ya en Europa. Y su plasmación en el Bilbao del último tercio del siglo XVIII es perfectamente comprensible, aún dentro del clasicismo y del afán retardatario que las autoridades locales poseían en múltiples ocasiones, ya que se recurrió a un artista arquitecto de gran prestigio en la villa, Juan de Iturburu, el mismo que veinte años antes levantase la arquitectura de los retablos del nuevo San Nicolás. Cómo vemos se renueva la máxima en la villa de recurrir a alguien de solventado prestigio cuyas obras habían mostrado su utilidad, respetando los principios clasicistas y transmitiendo el mayor decoro. Veinte años después, conociendo a las autoridades bilbaínas, Iturburu crea para ellos una traza mucho más rococó que los retablos de San Nicolás (cuyo diseño ya le fue dado). La torre de San Antón pertenece al momento más fecundo de su vida²²⁰⁷ cuando la decoración cubre sus arquitecturas pero sin llegar jamás a abusar de la rocalla y fue muy apreciada por la bilbainía del momento.

Solo unas pocas décadas más tarde de ser levantada, sin embargo, esta torre pasará a ser muy criticada tal y como lo fueron el resto de las obras barrocas de la villa (el ayuntamiento, por ejemplo, fue víctima de ataques feroces)²²⁰⁸. Los neoclasicistas nunca supieron apreciar la gran corriente clasicista que atraviesa no solo la arquitectura de la villa sino todo el arte creado en la misma durante los siglos barrocos.

Este clasicismo partió en principio del amor de los canteros por unas soluciones que les resultaban útiles y adecuadas a los gustos de sus patronos. La llegada del estilo herreriano y del barroco academicista de los Mora²²⁰⁹ traerá a la palestra el estilo clasicista que las pocas obras de Martín de Zaldúa y otros amantes del estilo churrigueresco no lograrán apagar como corriente dominante. El surgimiento de Loyola y la difusión de sus logros darán visos de total validez al clasicismo más severo dentro del barroco vizcaíno; San Nicolás lo certifica y la torre de San Antón solo sirve para apreciar que el decorativismo rococó nunca logró apagar el clasicismo latente que yacía

²²⁰⁷ ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit, p. 341-356.

²²⁰⁸ BARRIO LOZA, J. A., "El arte durante los siglos XVII y XVIII...", op. cit., p. 133.

²²⁰⁹ BARRIO LOZA, J. A.; MOYA VALGAÑÓN, J. G., "El modo vasco de producción arquitectónica...", op. cit., pp. 291-292.

debajo de los adornos. El neoclasicismo solo sacaría de nuevo a flote un modelo apenas relegado.

Semejante austeridad artística, dominada por una estética clasicista, determina una fiesta sin grandes alardes creativos, donde se prefería gastar más en toros y trajes que en altares o en carros procesionales. En la escultura festiva-pasional no habrá excesos expresivos: en el caso de los pasos la expresividad heredada de Gregorio Fernández, cuya austeridad de medios por otra parte es evidente, se irá dulcificando con el tiempo y, en cuanto a los retablos, en la mira de todos ellos estará sobre todo Bernini ya que artistas más “convulsos” como Miguel Angel nunca tuvieron el mismo calado en el territorio²²¹⁰.

Respecto a la pintura, sin duda el lienzo del Cristo yacente elaborado por Paret para el monumento de Santiago de 1780 nos demuestra hasta qué punto también los gustos pictóricos de los bilbaínos pudientes llegaron a la segunda mitad del siglo XVII con Van Dyck y Rubens y se estancaron allí durante mucho tiempo. Destaca en el origen de esta pervivencia el tradicionalismo de los pudientes locales y su preferencia obsesiva por los lienzos religiosos, los únicos que adornaron las paredes de sus casas casi hasta el final del periodo: así lo demuestra, por ejemplo, el inventario de bienes dejados por el difunto Miguel de Ordeñana, comerciante afincado en Bilbao, en 1727, donde todos los lienzos, esculturas y dibujos recogidos son de tema religioso, sin autor conocido y donde no falta la efigie de la Virgen de Begoña, cuyo retablo y camarín se difundió por todo el Señorío a través de dibujos y grabados²²¹¹. De igual manera, casi un siglo antes, un notable de la villa, Juan de Azuela, encargó a Francisco de Brustin, nieto de Francisco de Mendieta, un cuadro de la Virgen de Begoña,

“cresido en alto de bara y media y respectivamente del ancho según la altura como se usa en semejantes cuadros con su camarín y peana”²²¹².

Al fin y al cabo, para los comerciantes lo importante de estas creaciones no eran su calidad sino que diesen salida a su religiosidad y espiritualidad. Las cuestiones artísticas no motivarían a este sector social hasta mucho después y, aún así, el clasicismo, el tradicionalismo, la austeridad y las expresiones moderadas nunca desaparecerán del todo de su ideario.

²²¹⁰ ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco...*, op. cit, p. 138. En general, el Barroco condenó las obras de Miguel Angel, sobre todo el Juicio Final que tildaron de incluso de “no arte”. BATTISTI, E., op. cit., p. 201.

²²¹¹ RIBECHINI PLAZA, C., op. cit., pp. 146-147.

²²¹² A.F.B. Judicial, corregimiento, 3121/001, 16-IV-1649, pp. 1-5.

8.2. El desarrollo de la fiesta barroca en la época moderna

Bilbao se nos muestra como el ejemplo más alto y evidente de la influencia de los cargos municipales en la evolución del gusto artístico de los municipios vizcaínos, agudizando los sentimientos de tradición y permanencia de ciertas características en el arte (severidad y clasicismo fundamentalmente) que concordaban con la ideología imperante del momento, imbuida de un total respeto a la herencia del pasado y de un rechazo a todo lo superficial e innecesario. Pero también la fiesta bilbaína del periodo se revelará como un punto y aparte no solo por la cantidad de celebraciones realizadas sino por la brillantez de buena parte de las mismas, siempre dentro del clima general de austeridad en el adorno y las formas que acompaña a todo el barroco artístico vizcaíno.

Mientras que en las artes mayores la primera mitad del siglo XVII es un amplio páramo para las villas vizcaínas, la fiesta barroca vive, sin embargo, sus mejores momentos: a falta de dinero para realizar grandes logros artísticos la fiesta se muestra como el mejor medio de dar salida tanto al deseo creativo de las autoridades como a sus intentos de manipulación de la sociedad en que están sumergidos. Buena muestra de ello es el recibimiento planeado para el Juez Mayor de Vizcaya por las autoridades bilbaínas. El Juez Mayor era el juez residente en la Chancillería de Valladolid, el encargado de supervisar los casos que pasaban por la Sala de Vizcaya de la ciudad castellana. Su prestigio, unido al de la corona castellana de la que era uno de sus más altos funcionarios, era reconocido por los vizcaínos, a quienes supervisaba judicialmente, quienes planearon darle un gran recibimiento, tal como lo hubieran hecho con cualquier otro de los más grandes representantes de su señor. En el año de 1614 el Juez Mayor en cuestión fue Cristóbal de Paz que tenía previsto ir hasta Bermeo pasando por Bilbao²²¹³. Finalmente el recorrido fue alterado y el juez entró en el Señorío por la anteiglesia de Ubidea yendo directamente hasta Bermeo, pese a los ruegos de la municipalidad bilbaína que le pidió que pasase antes por su localidad. Su paso por la villa del Ibaizabal debió de ser posterior al abandono de la villa marinera y se daría en la primera quincena del mes de diciembre de 1614²²¹⁴. Que el juez privilegiase a Bermeo antes que a Bilbao en su visita nos habla de cómo aún la villa marinera y juradera,

²²¹³ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 038, 11-VIII-1614, p. 64.

²²¹⁴ Sabemos que llegó a Bilbao por esas fechas ya que en 1615 se habla de la desaparición de dos candelabros de plata puestos a su servicio. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 039, 15-V-1615.

cabeza de Vizcaya, tenía el suficiente peso en el ámbito político vizcaíno como para ser antepuesta a la ambiciosa villa bilbaína.

El deseo de Bilbao por sobresalir entre todas las villas vizcaínas, demostrando su poderío por encima de todas ellas, queda reflejado en los actos que el regimiento previó realizar a la llegada del juez: entre otros, se programó una mascarada al día siguiente de la venida de la autoridad judicial “qual conbenga y paresca bien en semejante acto”; el tercer día desde su llegada se haría un castillo de tablas en la ribera de Bilbao la Vieja, por la parte del monasterio de San Francisco, previniéndose ocho barcos con remos, remeros y “gente de arcabuceria” para la batalla y posterior toma del castillo; el cuarto día se preveía realizar una pesca con redes junto al guindaste o grúa de la ribera de la villa²²¹⁵ y al día siguiente se realizaría la inexcusable corrida de toros.

Dejando para más adelante el análisis de los componentes navales de esta fiesta, queda claro por otra parte cómo esta fue enfocada para demostrar ante el representante del poder real la fuerza (toma del castillo) de la villa vizcaína así como la riqueza (barcos, redes, pescado) que esta poseía.

Es para asentar esta fuerza en un periodo de crisis que, al igual que sucedía en otras villas vizcaínas del momento, se fijan los lugares procesionales de banderas, maceros, beneficiados, frailes, regidores, etc., y se crean objetos artísticos festivos a propósito para demostrarla como las mazas, los pendones municipales, las banderas procesionales, se ponen escudos de la villa a las creaciones antiguas como la cruz mayor de Santiago²²¹⁶, se amplía el número de músicos de la capilla de Santiago dotándolos de chirimías y otros instrumentos con que puedan desfilar... La jerarquía de la fiesta se somete a un estricto control por parte de las autoridades y se persiguen y condenan todos los intentos de los antiguos linajes por imponer su autoridad sobre la de los representantes municipales aprovechando el momento festivo.

Un buen ejemplo lo encontramos en la disputa que enzarzó durante largos años a la familia Leguizamón con el ayuntamiento debido a un desaparecido corredor que enlazaría la torre de los Leguizamón con la iglesia de San Antón, pasando por detrás del antiguo edificio del ayuntamiento, utilizando parte de la vieja muralla de la villa que

²²¹⁵ La RAE deriva “guindaste” (armazón de hierro, madera o metal en forma de horca, para colgar y elevar pesos) de la palabra vasca “guindatz” aunque Euskaltzaindia la exprese como “gindatx” (vasco-francés) o “gindax” que sirve para denominar a las grúas en general, y a las de ribera en particular, a las cabrias y cabrestantes.

²²¹⁶ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 040, 18-XI-1616, p. 110.

transcurría por esos lugares²²¹⁷. Los descendientes de la familia afirmaban que ese pasadizo había existido desde que se levantara la casa de los Leguizamón, en el siglo XIV, siendo destruido con el incendio de la villa del siglo XVI y el “aguaducho” que la cubrió en 1593. El asunto era en verdad espinoso y el ayuntamiento buscó por todas los medios desautorizar a los Leguizamón

“...se habría de poner el passadizo que seria desautorizar la yglesia y mucho mas la cassa publica del ayuntamiento por la qual, o sobre ella, o a su lado por el cimiterio se habría de pasar forçosamente. Y siendo la casa del ayuntamiento una de las casa que después de las sagradas se estima y debe conserbar mas en una republica desdize de su autoridad y buen ornato...”.

El corredor que el viejo linaje pretende reconstruir se convierte en una afrenta a la autoridad pues disminuye la importancia de su edificio consistorial (que en verdad no poseía ya que desde el aguaducho el ayuntamiento compartía la casa sede del Consulado) ganando la vieja familia el disfrute de todos los privilegios de la contemplación, incluida la fiesta, sin tener que participar en ella, demostrando la jerarquía social por el simple hecho de ver sin ser visto. El ayuntamiento percibió desde un primer momento el peligro que suponía reconocer esta superioridad y luchó durante largos años para frustrar el propósito de los Leguizamón: los canteros a los que se acudió, finalmente, afirmaron que no existían signos de que ese pasadizo hubiese existido jamás²²¹⁸.

No era bastante, sin embargo, sujetar con riendas a los linajes banderizos en el momento festivo. En su intento por mostrar su superioridad frente al resto de las villas vizcaínas (aún hacía unas pocas décadas que había arrebatado a Portugalete el derecho de inspección de las mercancías que entraban por la ría y su puesto de principal puerto del embarque de la lana castellana), Bilbao realiza sus fiestas más ricas en estas primeras décadas gracias a la solemnidad del Corpus en las que no faltaban los comediantes, los representantes de los diversos conventos, las cofradías, aparatosos monumentos pascuales, inmensas cantidades de cera, etc.

Pero Bilbao no pierde en ningún momento el sentido comercial que le hace evolucionar política y económicamente más rápido que ninguna otra villa del territorio: en la fiesta de beatificación de Santa Teresa de Jesús, en 1618, tan solo se solicita de los comerciantes que cierren sus tiendas durante la misa mayor y sermón, teniendo el resto

²²¹⁷ Toda la información sobre el pleito y sus diferentes fases está en la sección antigua de Archivo Foral de Bizkaia. A.F.B. Bilbao, sección antigua, 0229/001/005, 8-X-1608; 0255/001/002.

²²¹⁸ *Ibíd.*, 0255/001/002.

del día para llevar a cabo sus mercaderías²²¹⁹. No podían relajarse habida cuenta de que la mayor parte del comercio local estaba en manos de los comerciantes foráneos quedando para los locales solo la posibilidad de realizar los portes.

A pesar de esa incipiente ideología mercantilista, era muy importante destacar a Bilbao en todos los momentos celebrativos en el territorio y las fiestas se suceden en la villa del Ibaizábal con un esplendor artístico que nos es hurtado siempre. Tenemos así la festividad que se hizo en 1618 con motivo de la recepción de la reliquia de la cabeza del apóstol Santiago el Menor (solo se interrumpe el comercio en las horas de misa y procesión) a la que se invita a los conventos y se ordena que se adornen calles y ventanas²²²⁰. Solo unos días después se trataba en el pleno las disposiciones que debían llevarse a cabo para celebrar el recibimiento del nuevo alcalde de Bilbao, Luis Ortiz (Hurtiz) de Matienzo, secretario de la corte real²²²¹.

El hecho de que el nuevo alcalde bilbaíno fuese un personaje de semejante importancia en la corte madrileña hizo que las autoridades villanas pusiesen todo su empeño en agasajar al funcionario con el esplendor debido. Para su recibimiento se dispusieron tres barcos, donados por los diversos comerciantes de la villa (bilbaínos, franceses e ingleses), que desarrollaron una “naranjada”. El término es dificultoso ya que, en principio, parecería referirse a una especie de reunión social, un refrigerio tomado en embarcaciones de remo que podrían desfilar por la ría, pero el hecho de que se de en los barcos, tomándose prestados los que ofrecen los comerciantes foráneos, nos hace sospechar. Además tenemos el precedente bélico del recibimiento para el Juez Mayor solo cuatro años atrás. Aunque hoy el sentido bélico se ha perdido totalmente, en el siglo XVII la “naranjada” debía de utilizarse de forma popular para aludir a la lucha no siendo esa en realidad su significación principal: en la primera edición del Diccionario de Autoridades creado por la recién fundada Real Academia Española a principios del siglo XVIII, se cita a la “naranjada” como conserva de la naranja, significado ya presente en el Tesoro de la Lengua Castellana de Covarrubias de 1611²²²². Para aludir a esta acepción se cita una obra literaria picaresca, la última grande de este estilo, “La vida y hechos de Estebanillo González: hombre de buen humor”. En

²²¹⁹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 041, 3-X-1617.

²²²⁰ *Ibíd.*, 042, 6-VI-1618.

²²²¹ *Ibíd.*, 9-VI-1618, p. 70.

²²²² *DICCIONARIO de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido...* Compuesto por la Real Academia Española, Madrid, 1726-1739, 6 Vol. Tomo IV, 1734, p. 647, 1.

esta obra anónima, publicada originalmente en Amberes en 1646, no se cita una sino dos veces la “naranjada” tanto como conserva como con su significado “bélico”:

“Empezáronse los campos a saludar, y dar los buenos días, con muy calientes escaramuzas, y fervorosas embestidas, en vez de chocolate y naranjada”.

“Apenas el hijo de Latona por el tur de su cuarta esfera, embanastado en su carricoche, nos vendía alegría en lugar de naranjada, cuando los llantos y suspiros de una mujer y el estruendo y alboroto de una tropa de gente que subían por las escaleras de mi aposento me inquietó”²²²³.

Es decir, “naranjada” sería un eufemismo para aludir al combate y creemos que es en ese sentido en el que debe comprenderse la “naranjada” bilbaína que sería una nueva demostración de la pujanza de la villa del Ibaizábal frente a sus coetáneas y rivales vizcaínas.

Es evidente que estas demostraciones festivas de la fuerza de la institución municipal se tradujeron en algo más que ficticios campos de batalla. En los años que siguen al nombramiento de Matienzo las autoridades municipales cobran cada vez más importancia de su papel en la villa y se enfrentan a costumbres tradicionales arraigadas como las donaciones de objetos con los escudos del donante y las innumerables salidas del alcalde en los momentos festivo. En cuanto a los escudos, que evidenciaban el poder de los linajes locales, recordamos el caso de la custodia donada desde Sevilla por Adriano de Legaso en 1620, cubierta por los cuatro escudos de su familia y un letrado, que fue rechazada en principio aunque más tarde el ayuntamiento se retractaría y permitiría la permanencia de los escudos (no así la del letrado), aduciendo que eran “de diversos linages y no los poder tener ninguno por suyos y particulares como porque casi no se echan de ber...”²²²⁴. Disminuyendo la importancia de los linajes representados se incrementaba la importancia de la institución municipal que permitía graciosamente su permanencia.

Más significativa para nuestro trabajo es la prohibición decretada en 1621 por el regimiento bilbaíno por la que se ordenaba que ni los alcaldes ni el cuerpo del regimiento saliesen en las diversas ofrendas que se daban en la villa pues no era propio

²²²³ *La VIDA y hechos de Estebanillo González: hombre de buen humor: compuesto por el mesmo*; texto preparado por Enrique Suárez Figaredo. *Revista electrónica Lemir: literatura española medieval y Renacimiento* (en línea), n.º. 13, 2009, pp. 504, 549. [Citado 30 de julio de 2010]. Disponible en: http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista13/4_Texto_Estebanillo.pdf.

²²²⁴ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 044, 3-VI-1620, p. 52v.; 045, 4-VI-1621, p. 52.

de una “Republica como esta”²²²⁵ y solo dos de los regidores “ayan de ir por las calles” en procesión con los frailes o curas, según sea la fiesta. Bilbao quería equipararse a las grandes ciudades del reino y para ello sus funcionarios tenían que adoptar la relevancia que estos se daban en otros lares y dejar de asistir a fiestas sin importancia que en nada aumentaban su prestigio.

Siendo un momento de afirmación del poder villano mediante la fiesta no debe extrañarnos que las autoridades, frente a lo que harán décadas más tarde, lleguen a levantar túmulos originales para honrar a los monarcas fallecidos como ocurre en abril de 1621 cuando se celebran en la villa los funerales por Felipe III cuando “el tumulo real se hizo tan suntuoso como es notorio”²²²⁶, gastándose más de 2.000 reales solo en la cera que lo cubrió. ¿Puede ser coincidencia que, frente a la repetida autoafirmación de las autoridades de la villa (se esculpieron en piedra las armas reales, de la villa y del Consulado en el edificio que hacía de ayuntamiento en ese año 1621)²²²⁷, los grandes propietarios de la tierra ese mismo año funden la cofradía de San Gregorio Nacianceno²²²⁸? Los comerciantes de la villa iniciaban su lento despertar hacia el poder y los antiguos propietarios reaccionaban agrupándose en torno a una cofradía religiosa para organizarse frente a ellos. Mientras, la disputa con Portugalete por el derecho de revisión de las mercancías que entran por la ría sigue su curso al igual que la concienciación de que los comerciantes de la villa deben dejar de ser solo transportistas de esas mercancías para pasar a gestionar todo el proceso comercial.

Como resultado de esa disputa soterrada entre propietarios y comerciantes, el poder municipal deja claras sus obligaciones y prebendas al reordenar e imprimir las ordenanzas municipales que en 1622 salen a la luz, dedicando varios artículos a los deberes del regimiento en las diversas fiestas, que túmulos son los únicos que pueden levantarse en las iglesias patronales o cuándo se pueden llevar máscaras y disfraces²²²⁹.

La pretensión de la municipalidad por destacar su poder frente al resto de las villas vizcaínas y los linajes locales queda claro en las disposiciones que se toman para la celebración del Corpus Christi en la villa pues “por concurrir de hordinario a esta dicha villa tanta jente de Francia e Ynglaterra, Flandes y otras naciones y de toda la

²²²⁵ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 045, 27-II-1621, p. 21.

²²²⁶ *Ibíd.*, 30-IV-1621, p. 39v.

²²²⁷ *Ibíd.*, 18-VI-1621, p. 56.

²²²⁸ *Ibíd.*, 20-IX-1621.

²²²⁹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, título 2, artículo 12; título 10, artículo 1; título 11, artículo 2, 046, 15-VI-1622, p. 112v-113.

comarca por ser puerto tan populoso”²²³⁰ la espectacularidad del evento debía estar asegurada. Sin embargo los 30.000 maravedís que la Corona les permite gastar en la fiesta no les alcanza para cubrir todo lo que se realiza y los mayordomos de la Cofradía del Santísimo Sacramento, encargados de organizar y pagar la fiesta, se endeudan sin remedio por lo que nadie quiere el puesto²²³¹. Los munícipes piden más dinero que poder gastar a la Corona pero está no les hará el menor caso. Sin embargo, como los “herejes” que andan por la villa deben ver la devoción que se tiene al Santísimo en la misma, en 1628 el propio ayuntamiento decide darle a la cofradía del Santísimo 60.000 maravedís para la fiesta²²³² pues estaba en juego el prestigio de Bilbao frente a los comerciantes extranjeros que moraban en sus calles. En otras ocasiones serán los regidores y el alcalde quienes llegarán a pagar de sus bolsillos a los comediantes que asistan a la fiesta.

Son, sin embargo, también años en los que se sacrifican elementos barrocos de la fiesta que, si bien en otras partes tendrán predicamento, aquí se consideran prescindibles. La música será la más perjudicada cuando en 1626 se decida despedir a la mayor parte de las chirimías y ministriles pagados por el ayuntamiento y presentes en la capilla de Santiago²²³³: eran los músicos que salían en las procesiones dando una sonoridad festiva a los acontecimientos que se perderá con su desaparición. A partir de ahora solo serán contratados de forma esporádica. Será mucho más tarde, ya en el siglo XVIII, cuando el número de ministriles aumente y se lleguen a contratar a trompetas para los acontecimientos festivos.

Pero, si se pierde música, que se refugia más que nunca en los ámbitos religiosos (los más prestigiosos) y privados, se gana estruendo. Comienza la imparable importancia de los “instrumentos de pólvora y fuego” en las fiestas, siendo disparados los mosquetes propiedad de la villa en numerosas ocasiones como la fiesta del nacimiento del príncipe Baltasar Carlos en 1629²²³⁴ donde también aparecen citados invenciones y “artificios” de fuego de los que, como de costumbre, no sabemos más que su existencia. Los “trabucos”, predecesores de los “chupines”, serán a partir de entonces

²²³⁰ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 047, 23-I-1623, p. 21.

²²³¹ *Ibíd.*

²²³² *Ibíd.*, 052,28-III-1628, p. 61.

²²³³ *Ibíd.*, 050, 16-I-1626.

²²³⁴ *Ibíd.*, 053, 9-XI-1629, p. 171v.; 22-XII-1629.

citados en numerosas ocasiones como parte de las procesiones regulares del año: la Cruz de Mayo, Corpus Christi, etc.²²³⁵

En estas fechas aparecen varias compañías contratadas en las actas municipales siendo considerado un deber la asistencia a las representaciones en nombre del cuerpo municipal y siendo tomadas las ausencias injustificadas como un insulto a la institución. Recordemos el caso de Juan de Jugo y su forma de lucirse frente a los munícipes después de haberse excusado de la asistencia al tablado de las comedias²²³⁶.

También vemos que el ayuntamiento no descuidó elementos tan sabrosos y peregrinos como los dulces, integrándolos en la fiesta como agasajo a los festejados como ocurre, por ejemplo, en el recibimiento que se dio al Duque de Ciudad Real y al señor Lope Morales, corregidor del Señorío, celebración en donde particulares, vecinos y cabos de calle formaron parte de los “festejos musica y ronda” que se tributaron a los antes mencionados²²³⁷.

La fiesta de estos momentos es rica en detalles (se cita el altar que se levanta de forma anual en la plaza de la villa para festejar la Cruz de Mayo)²²³⁸ aunque nosotros debemos rebuscar pacientemente en las actas para encontrar tan solo su cita. Resulta mucho más importante para los munícipes discutir sobre si resulta apropiado o no celebrar la corrida de toros por el día de Santiago, patrón de la villa. En 1637 la villa tiene una deuda de más de 75.000 ducados y, aún así, desea celebrar la corrida de toros que no llegará a más de los 20.000 maravedíes que tiene concedidos por prerrogativa real²²³⁹. Empiezan ya a oírse voces que claman contra el gasto festivo que además hace que se pierda “mucha labor en los vecinos” y hay otras prioridades en las que se podría emplear ese dinero como la cera que el ayuntamiento gasta anualmente. Pero ni el síndico que habla a favor de la propuesta ni los regidores que le apoyan logran convencer al alcalde y los suyos que aprueban el gasto por

“dar gusto al pueblo supuesto que todos sus vecinos han acudido y acuden con todo gusto a obedecer las ordenes que se les han dado en las ocasiones mas arduas y de mayor importancia a su reputacion que jamas se an ofrecido”.

No olvidemos que tan solo tres años atrás los alborotadores del Motín del Estanco de la Sal habían sido ajusticiados y en 1632 el propio pueblo de Bilbao que acude “con todo gusto a obedecer las ordenes” se había levantado contra las

²²³⁵ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 063, 2-V-1639; 20-VI-1639.

²²³⁶ *Ibíd.*, 048, 6-VI-1624.

²²³⁷ *Ibíd.*, 056, 31-XII-1632, p. 200v.

²²³⁸ *Ibíd.*, 063, 11-V-1639, p. 67v.

²²³⁹ *Ibíd.*, 061, 13-VII-1637, p. 93-94.

disposiciones de la Corona. No era cuestión de que se les disgustase y se les arrebatase esa alegría. De hecho los toros serán una parte importantísima de las fiestas bilbaínas en estos dos siglos, un ingrediente de gran fervor popular que aún no ha desaparecido.

En esta primera mitad de siglo las autoridades solo piensan en hacer brillantes y alegres sus fiestas para alejar los fantasmas del descontento, tanto de la gente pobre como de los poderosos, y dejar epatado al respetable con la exhibición de su fuerza y de su poder, tanto en el sentido puramente armamentístico, con la exhibición de trabucos y fuegos de artificio, como patrocinando algunas obras de arte efímeras que, por su carácter festivo y su escasa permanencia temporal, no merecerán mayor atención en las actas municipales que el de ser registradas. Y es que Bilbao pone todo su empeño, ante sus escasas arcas, para que sus fiestas queden en la mente de sus espectadores como algo memorable “a imitación de otras villas y ciudades de las mas ilustres de España”²²⁴⁰.

El año 1641 marca el punto más álgido de la importancia de las fiestas en su sentido barroco en la villa ya que ese año no solo se dan nuevas directrices para que el ayuntamiento acuda a las procesiones sino que por primera vez se habla de la reforma de la portada de Santiago aludiendo a las procesiones festivas pues se aspiraba a “quitar el pilar de la mitad de la dicha portada para que libremente salgan y entren las procesiones, palios, pendones y las ymaxenes dellas”²²⁴¹.

A partir de este momento, pese a que se sigan realizando festividades con elementos puramente barrocos, el lenguaje de las mismas va a cambiar poco a poco, adecuándose a los gustos artístico-estéticos que los próceres bilbaínos empezaran a reflejar en las obras mayores, aquellas que si merecían un mayor desarrollo en las actas del regimiento. No debemos pensar que la situación económica varía sustancialmente de décadas anteriores: en 1641 Bilbao acumulaba una deuda de 49.000 ducados, no podía pagar más que la mitad de lo debido y debían renunciar a tener médico municipal pues no había con que pagarlo²²⁴². Pero esos débitos no impidieron que se celebrase el remate por el nuevo monumento de Santiago ni que por primera vez aparezcan los “chupines” de Bilbao y el encargado de dispararlos, el chupinero²²⁴³.

²²⁴⁰ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 064, 27-V-1640, p. 58v.

²²⁴¹ *Ibíd.*, 065, 9-IV-1641, p. 37v.

²²⁴² *Ibíd.*, 18-V-1641.

²²⁴³ *Ibíd.*, 066, 2-V-1642

En ese año de 1641 se saca a remate también el monumento de Santiago y se incendia la iglesia arruinándose tres de sus retablos lo que dará lugar al primer gran hito artístico en la villa con la llegada de Antonio de Alloydiz y sus innovaciones decorativas pero apenas estructurales. Sus creaciones en Santiago sin duda retomaron el modelo del antiguo retablo de traza clasicista, que se corresponde a las primeras décadas de este siglo, y, de esta manera, tenemos la primera prueba de la predilección de los próceres bilbaínos por el estilo clasicista, un estilo que no casaba bien con el sentir general de la fiesta barroca dada al esplendor y el derroche. Pese a todo, sin duda este también es el estilo en que se alza el nuevo monumento de Santiago en 1642, obra “suntuossa y de gran costa”, que compensaría con su grandiosidad su más que posible sencillez estructural.

En la fiesta se trataba, como hemos comprobado, de “golpear” al espectador con la aparatosidad de las creaciones, su estruendo, su ruido, sus colores sorprendentes, su iluminación extrema...no con su valor artístico. Éste quedaba para otras obras, las trascendentales, las perdurables.

En estos años centrales del siglo XVII se registran en la villa dos de las grandes festividades de la centuria: la entrada del obispo de Calahorra-La Calzada Juan Piñero Osorio y las honras por Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV, ambas en el año 1644. La primera celebración ofreció a los próceres bilbaínos la oportunidad de manifestar su importancia jerárquica en el recibimiento en cuerpo de villa que acompañó al obispo en procesión por los términos y calles de la localidad²²⁴⁴ y la segunda rindió respeto a la institución monárquica de la que se decían fieles servidores²²⁴⁵. Si en ambas ocasiones el regimiento buscó destacar la relevancia de su poder dentro del contexto social de la villa, también en ambas esto supuso para las arcas locales un dispendio que no podían afrontar: al obispo se le regaló una mantelería fina con sus servilletas junto a un juego de cuchillos ingleses que costó 1.093 reales y en el túmulo, bayetas y “otras cosas” de las honras reales, se gastaron exactamente 25.5426 maravedís²²⁴⁶. Tan grande era la deuda del ayuntamiento que, para afrontar los funerales por la reina, se decide no pagar durante ese año las libranzas o recibos de pago otorgados²²⁴⁷. De esta manera no es de extrañar que Antonio de Alloydiz pleitease con la villa para recibir el pago por los

²²⁴⁴ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 068, 7-IX-1644, p. 105.

²²⁴⁵ *Ibíd.*, 23-XI-1644, pp. 145v.-147.

²²⁴⁶ *Ibíd.*, 16-XII-1644.

²²⁴⁷ *Ibíd.*, 17-X-1644.

retablos que realizó²²⁴⁸: quizás el deseo de la municipalidad era patrocinar obras artísticas que la prestigiasen pero sus deudas eran aún muchas como para afrontar esa ambición.

No será hasta la cesura de mitad de siglo que los regidores y alcalde comiencen a afrontar obras artísticas de verdadera importancia como la portada nueva de la parroquia de Santiago que, por fin, es sacada a remate, bajo traza de Martín Ibáñez de Zalbidea, con un estilo clasicista inconfundible. En esta década los elementos barrocos de la fiesta perduran a través de los comediantes que siguen acudiendo, de las banderas y guiones que son repuestos, de las luminarias que aparecen machaconamente en los decretos festivos, de las órdenes para adornar puertas y ventanas al paso de las procesiones o de las invenciones de fuego que aún son nombradas con regularidad en las actas²²⁴⁹. Pero, es más significativo que, por primera vez en el siglo, las autoridades comiencen a preocuparse del arte permanente bajo su responsabilidad restaurando humilladeros como el de Allende la Puente²²⁵⁰, realizando el apeo y arreglo del altar mayor de San Antón²²⁵¹, decretando la reforma de la puerta de Santiago que da a su cementerio “para que libremente entren los bultos de los pasos de la semana santa”²²⁵² o restaurando la cruz mayor de Santiago²²⁵³ pese a que sigue habiendo dificultades para realizar los pagos, como sucede con la portada de Santiago y el cantero Juan de Hormaeche que en 1656 aún debía recibir dinero del ayuntamiento²²⁵⁴.

Simultáneamente a este impulso comienzan a infiltrarse en la fiesta y las costumbres celebrativas del regimiento un nuevo deseo de decoro y un sentimiento de ahorro que hasta el momento no habían aparecido y que va en paralelo con el progresivo afianzamiento de los comerciantes en el poder y la sociedad local. Se prohibieron las tabernas en la plazuela de Santiago, lugar donde vecinos y forasteros se reunían, pues “daban motibo para que muchas personas entrasen en las dichas tabernas y con mucha yndecencia estubiesen en conversación en ellas”. Al mismo tiempo la renuncia de la compañía de teatro contratada ese año para el Corpus conduce a una discusión sobre qué se podría hacer con ese dinero. Se propuso gastarlo en toros y fuegos de artificio pero finalmente no se hizo nada porque a unos no les parecía suficiente “fiesta” y a otros les

²²⁴⁸ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 069, 13-I-1645.

²²⁴⁹ *Ibíd.*, 076, 6-IX-1652, p. 101.

²²⁵⁰ *Ibíd.*, 29-VIII-1652.

²²⁵¹ *Ibíd.*, 079, 27-I-1655.

²²⁵² A.H.E.V. Bilbao, libros de fábrica de la catedral de Santiago, A-294, 1649-1655, p. 158v.

²²⁵³ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 084, 13-XII-1660.

²²⁵⁴ *Ibíd.*, 080, 6-IX, 1656.

parecía un gasto innecesario²²⁵⁵. Esto no quiere decir que no estuviesen dispuestos a seguir celebrando las fiestas del momento con rigor y la mejor exhibición de esplendor posible como lo demuestra la controversia dada en la fiesta del Patrocinio de la Virgen, en 1660 donde el ayuntamiento intentó que predicase un fraile de los franciscanos de Bilbao y los beneficiados locales de las iglesias impusieron a su elegido pese a la queja de los del regimiento²²⁵⁶. Estaban en juego los derechos del ayuntamiento en cuestiones religiosas y, pese a que se impuso una concordia entre las partes, el asunto coleó durante un tiempo.

Durante varios años el patrocinio del ayuntamiento va a sufrir de nuevo un parón importante en cuanto a obras creativas de cierto rango aunque, en contraposición, intereses “secundarios” como fiesta o música se van a ver favorecidos. Eran, en principio, elementos menos costosos que los correspondientes a las artes mayores y daban un esplendor público bastante sobresaliente. En ese sentido debemos entender la nueva construcción de un monumento para Santiago apenas 20 años después del anterior y por el mismo maestro, Juan de Boliáldea. El del año 1641, después de tantas reformas, probablemente nunca acabó de convencer al regimiento. Otorgando una obra similar al mismo artista se garantizaban resultados parecidos aunque esta vez se evitaron todos los excesos grandilocuentes de la vez anterior, que llevaron a numerosas enmiendas, y se encargó el dorado y la pintura a quienes la ofertaron más barato, Francisco de Brustin y Sebastián de Galbarriartu²²⁵⁷.

También fue el año en que se finalizó la construcción del órgano mayor de Santiago realizado por el clérigo franciscano José de Echevarría²²⁵⁸ a quién se considera como uno de los padres del órgano barroco español²²⁵⁹. El instrumento bilbaíno fue una creación de importancia que costó más de 37000 reales (la portada de Santiago no pasó mucho más allá de los 22000 reales de vellón) y 35 años más tarde el ayuntamiento aún seguiría calificando al órgano como “una de las mayores alajas de su Señoría”²²⁶⁰.

La increíble inversión que los regidores hicieron en el órgano de Santiago nos habla ya de cómo los intereses y predilecciones de los próceres empiezan a asentarse de forma clara, privilegiando ciertas obras que les promocionan ante sus convecinos pero siguiendo ciertas pautas y decoro. Se empiezan a discutir la cuestión de los “bolados” y

²²⁵⁵ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 084, 22-VIII-1660, p. 112; 4-VI-1660, pp. 69v.-70.

²²⁵⁶ *Ibíd.*, 15-XII-1660, p. 174-176.

²²⁵⁷ *Ibíd.*, 087, 11-IV-1663, p. 59; 16-V-1663, pp. 77v-78.

²²⁵⁸ *Ibíd.*, 8-X-1663, p. 186.

²²⁵⁹ MÉNDEZ HERNÁN, V., *op. cit.*, pp. 45-46.

²²⁶⁰ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 132, 6-XI-1709, p. 200v.-201.

pilares de las casa privadas sobre la plaza pública y surgen voces que hablan a su favor pese a que se argumenta que semejantes avances sobre las calles y la plaza impedirán el libre discurso de las procesiones²²⁶¹; de hecho, al año siguiente ya se aprueban los primeros ante el discurso de que los arcos sobre la plaza favorecían el mercado y el comercio aunque la propiedad municipal saliese quebrantada. El comercio poco a poco impone sus prioridades y van a surgir disputas entre las diversas cofradías de sastres, zapateros, etc.²²⁶², por la preeminencia en las procesiones que no son más que un reflejo de la disminución social de los artesanos ante los comerciantes de la villa, peleándose en el momento festivo por las migajas de relevancia que los otros les dejan.

Las fiestas van dejando cada vez menos evidencia de su paso: conocemos que en las honras por Felipe IV se levantó un túmulo con muchas telas negras y mucha cera, sin más²²⁶³; sabemos de la celebración de la llegada del obispo de Tuy (Pontevedra) a la villa por la pólvora que se gastó en su despedida en 1666, nada más²²⁶⁴; en 1671 se gastan más de 4.000 reales en las fiestas de santificación de Fernando III pero, aparte de que se hizo procesión, luminarias, invenciones de fuego, trabucos y hogueras, ignoramos cualquier otro dato sobre las creaciones festivas²²⁶⁵.

A partir de 1675 las construcciones permanentes de patrocinio municipal van a empezar a destacar de nuevo con la finalización de la fachada principal del templo parroquial de Santiago y la obra del nuevo ayuntamiento supervisada por el prolífico Lucas de Longa. Mientras que los elementos de las fiestas anuales parecen firmemente asentados con reformas de colgaduras, 14 chupines para disparar, altar para el Corpus con su tablado para la comedia, ramilletes de plata con peanas para la iglesia de Santiago y otros elementos menudos, se realizan obras permanentes como los retablos laterales y mayor de la ermita de San Roque²²⁶⁶.

Los años 80 del siglo XVII ven el lento desaparecer de los arcos medievales que daban a la plaza de la villa, con figuras devocionales que pertenecían a las diferentes cofradías artesanas, bajo el signo de la modernización urbana auspiciada por los comerciantes aunque el argumento esgrimido por vecinos y regidores es que sirven de embarazo a los pasos procesionales y

²²⁶¹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 091, 1-VII-1667, p. 89v.-90.

²²⁶² *Ibíd.*, 092, 17-V-1668, p. 94; 16-XII-1668, p. 160-162.

²²⁶³ *Ibíd.*, 089; 13-XI-1665, pp. 142v.-144.

²²⁶⁴ *Ibíd.*, 090, 17-XII-1666, p. 163v-164.

²²⁶⁵ *Ibíd.*, 095, 8-VII-1671, pp. 123v.-124.

²²⁶⁶ *Ibíd.*, 105, 7-VII-1681.

“Priba de ayres y de las vistas que quitado se pueden goçar de la plaçuela de Santiago asta la ria y arenales desta villa como tan bien de las montañas de la otra parte de dicha ria y de los edificios de la dicha calle”²²⁶⁷.

Como se puede observar, los argumentos que se esgrimen para justificar la desaparición de los arcos dónde se alojan los santos patronos de los artesanos, son una suerte de visión paisajística de la ciudad propia más de un arquitecto que de los regidores locales, con pinceladas higiénicas que nos aproximan al racionalismo del siglo que se acerca, el XVIII. Será durante este siglo cuando se lleve a cabo la mayor parte de los derribos de estos arcos: en 1732 desaparecerá el de Somera, por dónde pasaban las procesiones del Corpus²²⁶⁸, y en 1733 se aprueba la demolición del resto de los arcos que quedan, comenzando por el de Tendería, a instancias de la cofradía de la Vera Cruz que alega que por esa calle pasan muchas “funciones y entre ellas de una de las de la Semana Santa”²²⁶⁹. Por otra parte, usado el argumento de los pasos de Semana Santa para justificar el derribo de los arcos, el ayuntamiento pasará a ayudar a la cofradía de la Vera Cruz en la compra de nuevos grupos procesionales²²⁷⁰.

Acabado el ayuntamiento, ejemplo de clasicismo austero, se rentabiliza su uso y se utiliza su patio interior para celebrar en él las comedias del Corpus entre el racionalismo más moderno de los comerciantes, que en 1684 desaprueban las comedias como algo “profano y malsonante”²²⁷¹ en tiempo de crisis, y los comentarios de los tradicionalistas que esgrimen argumentos plenamente barrocos como el adoctrinamiento gozoso del pueblo y la imitación de las grandes villas de la Corona. Aún inmerso en el gran siglo barroco, el alcalde aprueba el gasto de la compañía sin que podamos olvidar las voces en su contra.

El momento de bonanza económica y el avance del racionalismo que los comerciantes y mercaderes adoptan de tierras europeas se ven también en la promoción de El Arenal como zona de recreo y expansión de la villa perjudicando con ello nuevamente a los artesanos bilbaínos, en este caso los cordeleros y curtidores, que trabajaban en la zona²²⁷². Sin embargo ciertos gustos tradicionales festivos permanecen incólumes y así lo perciben los comerciantes ingleses de la villa que patrocinan una

²²⁶⁷ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 107, 19-II-1683, p. 38.

²²⁶⁸ *Ibíd.*, 154, 9-VI-1732, p. 112v.

²²⁶⁹ *Ibíd.*, 155, 23-III-1733, p. 43v.

²²⁷⁰ *Ibíd.*, 107, 5-XI-1683; 108, 28-IV-1684.

²²⁷¹ *Ibíd.*, 108, 5-V-1684, p. 89.

²²⁷² *Ibíd.*, 109, 28-II-1685, p. 34.

corrida de toros, con fuegos artificiales “y otros festexos” por la victoria de los reyes estuardos, católicos, sobre sus rebeldes súbditos protestantes²²⁷³.

Tan solo cinco años antes se producirá otra de las grandes celebraciones del barroco bilbaíno: las fiestas por la elección de San Ignacio de Loyola como patrono de Vizcaya. En 1680 el Señorío y el regimiento bilbaíno celebrarán en la villa tan magno acontecimiento...que, sin embargo, no tuvo un gran aparato artístico²²⁷⁴. Bien es cierto que en la relación festiva (una de las pocas que han llegado a nosotros) se detalla como los estudiantes de la Compañía desfilaron en procesión hacia la iglesia de la congregación con banderas que recogían los “motes” (atributos) del santo pero la descripción del retablo de la iglesia hace desaparecer la posible decoración que esta sustentaría para el evento. Lo permanente subyuga en importancia a lo efímero. De la localidad y su ornato, con palabras altisonantes y poéticas, se nos dice poco más que se engalanó de luces y que se dispararon fuegos de artificio. Al menos sabemos que la efigie del Santo fue paseada por las calles en un carro triunfal que no se describe aunque se nos nombre las diversas figuras que acompañaron al santo: la Virgen, el Niño Jesús y otras que tampoco tienen ningún detalle destacable. Resumiendo: como siempre el adorno artístico no es digno de ser descrito en profundidad.

Estas últimas décadas de siglo van a contemplar también las exequias reales mejor descritas de las realizadas en la villa en todo el siglo, exequias que nos muestran sin lugar a dudas cómo el regimiento bilbaíno, y por ende todos los vizcaínos de cierta relevancia, fueron parcios en el gasto artístico hasta con aquellos que reconocían como señores y preferían reutilizar y ahorrar en este sentido aún dentro del decoro necesario y previsto para las figuras reales. Así, para las honras de la difunta María Luisa de Orleans, esposa de Carlos II, el regimiento tiene ciertos remordimientos y considera que no es demasiado “desente” reutilizar el monumento de Jueves Santo de Santiago para confeccionar los túmulos reales y que sería mejor hacer uno nuevo²²⁷⁵. Sin embargo los buenos propósitos municipales quedaron en simples intenciones ya que para conmemorar el tránsito de la reina madre Mariana de Austria se utilizará de nuevo el túmulo sin añadir ni una sola talla o detalle escultórico que nos hable de un mínimo afán artístico:

²²⁷³ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 109, 14-VIII-1685, p. 82.

²²⁷⁴ Por el contrario la festividad de la canonización de San Ignacio de Loyola dada en Bilbao en 1622 nos ha dejado un testimonio escrito muy brillante en cuanto a la iconografía y la simbología empleada en la fiesta y que ha sido objeto de estudio en el artículo, citado varias veces, de MONTERO ESTEBAS, P. M^a, op. cit.

²²⁷⁵ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 113, 12-III-1689, p. 54v.

“...sabado lunes y martes andubieron Juan de Burgoa entallador con sus oficiales a componer el tumulo en medio del cruzero de la Yglesia del Sr. Santiago sirviendose para ello de la planta principal del monumento y su escalera [...] y al acabar de subirla formando un altar y de el para arriba pegante lebantandole con las gradas de la cofradia de las Animas añadiendolas hasta ocho en alto y al remate la tumba cubierta con la sobre anda de terciopelo negro de la dicha cofradia y sobre ella en medio la cruz de plata grande de la fabrica (que dejo el general Bertendona) y una corona grande de oja de lata dorada que se trujo de Guernica junto a ella (acia dichas puertas principales) sobre una almuada de terciopelo negro que se busca prestada...”²²⁷⁶.

Como vemos el regimiento bilbaíno hace del reciclado una auténtica virtud tomando de aquí y de allá diversos componentes para levantar el túmulo real y gastándose un capital mucho más grande en las más de 250 velas (hachas, hachones, velas, achotes, etc.) que cubrieron la obra realizada en la iglesia. Esto es debido a que la monarquía no necesitaba en ese momento ninguna manifestación evidente de la fuerza que el Señorío ponía a su servicio y la fidelidad, tal y como la veían los vizcaínos en ese entonces, no necesitaba de manifestaciones artísticas efímeras de tipo monumental, caras y breves, para poner en evidencia esa cualidad suya ante el monarca. Muy diferente será en las honras de Carlos II. En las exequias por este rey, el último de su linaje, la villa gastó toda una fortuna. Mientras que nosotros hemos hallado en las actas la cantidad de 17.005 reales²²⁷⁷, Aingeru Zabala afirma que fueron 40.000 reales los que pagó el regimiento gracias a la venta del robledal del Campo Volantín y otros terrenos y árboles de Archanda²²⁷⁸. Sea una cantidad u otra lo cierto es que no se levantó ningún túmulo nuevo para el rey o al menos no se recoge en las actas municipales. Si la creación artística parece desaparecer de las honras reales no se puede decir que el advenimiento de la nueva monarquía las favorezca más en la villa. Así lo podremos ver claramente cuando celebren en el Señorío el cumpleaños de Felipe V. Amenazado el reino por las ambiciones inglesas y austriacas, no se levantarán ni altares, ni se harán carros, ni se pintarán lienzos en homenaje a la corona, sino que todos los cañones costeros del Señorío serán disparados en fidelidad a su nuevo señor.

Sin embargo el regimiento no dudará en gastar su dinero en obras permanentes que le hagan sentir más prestigiados como resulta de los 17 lienzos que encargó a Martín Amigo en 1691 para decorar el ayuntamiento, catorce “de los retratos de cuerpo

²²⁷⁶ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 119, 16-VI-1696, pp. 85 y 99

²²⁷⁷ *Ibid.*, 123, 29-XII-1700.

²²⁷⁸ ZABALA URIARTE, A., *Mundo urbano...*, op. cit., p. 30.

entero de la cassa real y tres sobre puertas de historias”²²⁷⁹ o los tan mentados en este trabajo de los cuatro elementos y que darían a las ventanas sobre la Plaza de la Villa. A estas alturas nadie debe dudar de que el prestigio de Amigo en la villa bilbaína era sobradamente reconocido y que el ayuntamiento usó ese prestigio en su propio beneficio al encargarle unas obras que los ensalzaba como institución y como patrocinadores de arte.

El arte permanente barroco prosigue su andadura monumental en la villa pero, en opuesto sentido, la fiesta barroca comienza su retroceso imparable. En 1696 se decreta por primera vez que no venga la compañía de comedias para el Corpus y decimos por primera vez porque en 1698 se resolverá lo mismo (incluida la cancelación de la corrida de toros para ese día) y bajo el mismo argumento,²²⁸⁰ “por los ynconbenientes y gastos tan exzesivos”. A qué inconvenientes se pueden referir los regidores no lo sabemos pero está claro por que aducen los gastos excesivos en un momento de creciente bonanza económica: no olvidemos que en 1696 el ayuntamiento había reformado las ordenanzas municipales en contra de los comerciantes foráneos, haciéndoles pagar impuestos que los naturales no realizaban y desautorizando la presencia de cónsules extranjeros²²⁸¹. De esta forma el Corpus perdía uno de los argumentos principales que habían sustentado su “fastuosidad”: epatar a los extranjeros y “herejes” presentes en la villa haciéndoles admirar el catolicismo y el poder de las fuerzas locales que allí lo sustentaban. El arrinconamiento de los comerciantes extranjeros daba pie a un Corpus más moderado y menos oneroso que fue a lo que rápidamente se aferraron los mercaderes bilbaínos siempre bien dispuestos a la austeridad. De esta forma no puede extrañar que en 1732 se nombre como parte del concurso de gente que acude al Corpus bilbaíno al propio pueblo bilbaíno “numeroso y deboto” y la “jente que baxa de los lugares circunvecinos y de otras provincias” y tan solo se nombre a los comerciantes extranjeros residentes en la villa cuando se alude a la función de toros en la que todos los habitantes de la localidad, católicos o no, disfrutaban por ser “tan de la comun y popular aceptación”²²⁸².

El siglo XVIII se abre con citas que revelan cómo el carácter utilitarista y ahorrador del ayuntamiento va ir dominando de forma cada vez más evidente la fiesta

²²⁷⁹ No hemos encontrado este dato citado en ninguno de los estudios sobre la figura de Martín Amigo. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 115, 3-IX-1691, p. 92v.

²²⁸⁰ *Ibíd.*, 120, 22-III-1696, p. 52; 121, 21-V-1698, pp.75v-76.

²²⁸¹ ZABALA URIARTE, A., *Mundo urbano...*, op. cit., p. 25.

²²⁸² A.F.B. Bilbao, libros de actas, 154, 5-V-1732, pp. 80v.-81.

en la villa: aunque hasta entonces no debía de haberse respetado, se ordena en la primera parroquia que no se decore con luces y/o ramos, ni se pongan clavos o escaleras en las cornisas del primer y segundo cuerpo del altar mayor, ornándose solo el cuerpo central con la historia de Santiago²²⁸³. Fuera adornos innecesarios que solo causan el deterioro de las obras importantes. Fuera fuegos de artificio pagados por las cofradías y conventos, es decir, particulares, pues pueden prender fuego a las casas y no los controla el ayuntamiento²²⁸⁴. Ya vendrá en pocas décadas la prohibición total en contra de que los particulares disparen voladores “rastreros, quetes ni otro genero de fuegos de dia ni de noche” en razón de los incendios²²⁸⁵. Fuera el antiguo salario dado al pintor local Antonio de Ybernia por “retocar los vestidos de los ravis, sus mascararas y caras de gigantes” para el Corpus por creerlo demasiado elevado (además, si pierde algún vestido lo pagará de su dinero)²²⁸⁶. Fuera lo superfluo y oneroso.

Es época también en la que el ayuntamiento se va a dar cuenta de las carencias que tienen sus “creaciones” de prestigio ante los vecinos. Queda patente que piensan que la capilla musical de Santiago no es demasiado brillante cuando piden que “se introduzcan a toda costa cualesquiera celebres musicos que se allaren o pudieren allar promptamente” para celebrar las fiestas por el embarazo de María Luisa de Saboya, mujer de Felipe V²²⁸⁷. Démonos cuenta que se trataba de apoyar a la nueva monarquía, que el Señorío había resuelto apoyar con el conjunto de la Corona Castellana, y la misa por el alumbramiento debía ser de lo más lucido del conjunto festivo y, al parecer, no todos los músicos de la capilla daban la talla para tan alto menester. La profesora Carmen Rodríguez-Suso reconoce que los últimos años del reinado de Carlos II fueron momentos de horas bajas para la capilla²²⁸⁸, no por falta de ingresos de la villa sino por los dictados de la administración central respecto a los gastos de los municipios, mala época de la que parece que le costó un tiempo recuperarse a la institución musical bilbaína.

Sí se celebró el embarazo de la reina con bastante empaque, mucho mayor fue el regocijo al festejarse el nacimiento del príncipe de Asturias, Luis, que se hizo coincidir con la celebración por la victoria real conseguida en Almansa contra los partidarios del pretendiente austriaco. Se realizaron cuatro días de fiestas pese “a la cortedad de medios

²²⁸³ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 125, 4-I-1702, p. 11v.

²²⁸⁴ *Ibíd.*, 10-VII-1702, p. 145.

²²⁸⁵ *Ibíd.*, 151, 2-IX-1729, pp. 162v.- 163.

²²⁸⁶ *Ibíd.*, 128, 4-XII-1705, p. 218v.-219.

²²⁸⁷ *Ibíd.*, 138, 7-II-1707, p. 26v.

²²⁸⁸ RODRÍGUEZ SUSO, C., “La capilla musical de Santiago de Bilbao...”, *op. cit.*, p. 192.

en que se alla constituida esta noble villa”²²⁸⁹. En la celebración por el nuevo príncipe se llegó a casi los 25.000 reales. Era necesario mostrar la lealtad hacia la nueva monarquía con el mismo “fasto” que se había celebrado a la anterior. Es por ello que, tomando siempre como ejemplo la fiesta del Corpus, se realizan danzas, mojigangas, luminarias, se disparan repetidas veces los chupines, salen varias procesiones con las imágenes y las cofradías, los regidores acuden todos con sus “joyas en la forma acostunbrada” y llevan a cabo dos corridas de toros de ganaderías venidas de Navarra y Salamanca. Un saldo final inesperado de esta prueba de amor y fidelidad a la corona fue la muerte del chupinero Francisco de Maurica al disparársele por error un chupín durante una de las procesiones²²⁹⁰. Este hecho llevó a la ya comentada compra de chupines nuevos de bronce en Holanda que se deshicieron durante la fiesta de San Juan Bautista en junio de 1708²²⁹¹.

Se van a ir sucediendo, pese a estas puntuales muestras de derroche celebrativo, las quejas sobre el gasto festivo excesivo que se concretarán en 1715 con la rebaja de salarios y sueldos de las gentes que participan y preparan las fiestas (desde los que llevan los gigantes hasta los toreros), sobre todo en el Corpus²²⁹². Del gasto artístico nada se dice porque, o bien era tan escaso que no importaba o bien era inexistente ya en muchas fiestas. Lo cierto es que, aunque se siguen nombrando fiestas como las honras por el Delfín de Francia, padre de Felipe V, en 1711, el recibimiento de obispo de Calahorra en 1716 o la visita del ministro y príncipe de Campoflorido en 1717²²⁹³, las creaciones artísticas recogidas son las mínimas y se describen con dos palabras, pues, como se dice en las honras al aludir al túmulo, se debía hacer lo necesario “con toda decencia y como requiere semejante funcion, ebitando todo gasto superfluo”.

La reforma del ayuntamiento, por otra parte, no debía de entrar en esa categoría de “gasto superfluo” ya que desde 1709 sufrió una ampliación en la zona que daba a la vieja iglesia de los Santos Juanes y que cobijaba el pósito de trigo y patio de comedias²²⁹⁴. El ayuntamiento siempre debía de estar preparado para fomentar la admiración y el respeto vecinal. Las salas reformadas de los pisos fueron pintadas por

²²⁸⁹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 138, 28-VIII-1707, p. 138v-141.

²²⁹⁰ *Ibíd.*, 130, 15-XII-1707, p. 220.

²²⁹¹ *Ibíd.*, 131, 19-VII-1708, p. 140-141.

²²⁹² *Ibíd.*, 138, 11-XI-1715, p. 265 y ss.

²²⁹³ *Ibíd.*, 134, 15-VI-1711, p. (96); 139, 29-V-1716, 132v.-133; 140, 17-VII-1717.

²²⁹⁴ *Ibíd.*, 132, 19-IX-1709, p. 166.

los pintores locales Juan Ruiz del Mazo (pintor que vivía junto a San Nicolás)²²⁹⁵ y Cornelio Goosens²²⁹⁶ que tuvieron que esperar un tiempo para cobrar todo su dinero.

Este engalanamiento del edificio municipal demuestra que, a partir de este momento, empieza una verdadera promoción de obras artísticas permanentes patrocinadas por el ayuntamiento. El regimiento también estará detrás de la consulta realizada a Martín de Zaldúa, uno de los mayores difusores del churrigueresco en Vizcaya, respecto al cierre de puertas que iban del claustro de Santiago al crucero de la iglesia²²⁹⁷. De nuevo, como ocurre en esos años con los arcos que dan a la plaza, las procesiones son utilizadas como argumento para un razonamiento arquitectónico, en este caso a favor de la permanencia de las puertas mencionadas. Esta claro por otra parte que, cada vez con mayor frecuencia, los munícipes buscan el asesoramiento de voces experimentadas en el terreno artístico para llevar acabo sus ideas, artistas experimentados y de prestigio como Joaquín Churriguera que da el visto bueno a la obra de la torre de Santiago²²⁹⁸. De todas formas ya hemos explicado en el capítulo precedente como se va a tender a elegir a creadores que recojan en sus obras el ideario estético defendido por el regimiento, cosa que no eran los Churriguera, y, a la vez, sean artistas de reconocido prestigio, como sucedía con los Ibero.

En la fiesta, diferenciándose de la centuria anterior en la que se realizaban creaciones artísticas específicas (castillos de madera, invenciones de fuego, altares, etc.), el regimiento va promocionarse a través de elementos menos potenciados anteriormente como las telas y los vestidos: se compran toldos nuevos para el balcón principal del ayuntamiento que sirva en los días de Corpus y su octava²²⁹⁹ y, mucho más importante, se obliga a los componentes del regimiento a vestir de golilla en los días festivos por causar “gran reberencia autoridad y zequito al pueblo”²³⁰⁰. Esa defensa del traje español viene dada por la introducción de las modas francesas en el vestir y es una reacción tradicionalista auspiciada también por los recientes sucesos del traslado de Aduanas que acabaron en 1722, sancionados con la respectiva fiesta que se celebró como el Corpus pero sin toros.

²²⁹⁵ A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de fábrica de la iglesia de San Nicolás, 0163, 1671-1847, 1688, p. 15v.

²²⁹⁶ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 135, 17-VIII-1712, p. 171.

²²⁹⁷ *Ibíd.*, 140, 15-VII-1718, p. 74.

²²⁹⁸ *Ibíd.*, 142, 22-V-1720, p. 60.

²²⁹⁹ *Ibíd.*, 144, 29-V-1722.

²³⁰⁰ *Ibíd.*, 146, 13-X-1724, pp. 121v.-122.

Puede que el motivo de las Aduanas esté también detrás de la gran proclamación de Luis I en la villa que se celebra con salvas de mosquetería y artillería, incluso de los barcos atracados en los muelles de la ría, pidiéndose que se adornen las calles con “ricas colgaduras de telas y damasco”, se realizan misas y procesiones como en el Corpus y se colocan luminarias en todas las torres de iglesias y conventos así como en las ventanas y balcones del ayuntamiento²³⁰¹.

En esta celebración se pidió que las calles engalanadas fuesen Somera “Ysera”, Carnicería y “Barrencalle la Segunda” por Barrencalle Barrena: en la proclamación de Carlos II en 1665 se citan las mismas tres calles pero a Barrencalle Barrena se la denomina “la isera”, seguramente por “susera”²³⁰². Estas calles casi con toda seguridad fueron aquellas por donde pasaron las procesiones durante las fiestas por lo cual debían estar decoradas de forma sobresaliente para dar la sensación de esplendor y fidelidad a la Corona que la ocasión merecía.

En toda la documentación municipal que hemos revisado no se cita ni una sola vez un recorrido procesional urbano [fig. 128] completo exceptuando la fiesta de Consagración de San Nicolás que ya analizamos en el capítulo anterior. Si bien en el siglo XVII nos resulta de todo punto imposible reconstruir estos recorridos para el XVIII tenemos varias descripciones que nos sirven para hacernos una idea de las calles y puntos claves urbanísticos que los munícipes elegían para sus desfiles sacros: sobre las procesiones de Semana Santa tenemos varias citas que nos dan una idea de los puntos elegidos para su paso. En el siglo XVII se dice que el Jueves Santo la procesión pasaba por El Arrenal²³⁰³ y Ascao²³⁰⁴ y que partía de la vieja iglesia de los Santos Juanes²³⁰⁵. Teniendo en cuenta que el punto neurálgico de todas las procesiones de la villa era la iglesia de Santiago, es de suponer que el recorrido partiría de la iglesia donde tenía su sede la cofradía de la Vera Cruz, se introduciría por Somera hacia la iglesia parroquial y de allí partiría hacia Ascao para alcanzar otra de las grandes parroquias

²³⁰¹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 146, 27-I-1724, pp. 22v.-23.

²³⁰² *Ibíd.*, 089, 4-XII-1665, p. 152. Respecto a “Barrencalle Susera” recordamos a CARO BAROJA, J., *Los vascos*, San Sebastián, Biblioteca Vascongada de los Amigos del País, 1949, p. 37: “A un lado se hallaba la calle de arriba (“goyenkale” o “goyencalle”), al otro, la de abajo (“barrenkale” o “barrencalle barrena”) y en medio dos más (“artekale” y “barrenkale”, es decir, la más antigua de abajo)... con lo cual Barrencalle Barrena sería la de más abajo, la segunda en ser fundada, y “susera” ante la imposibilidad de ser “la de abajo”.

²³⁰³ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 084, 17-XII-1660.

²³⁰⁴ *Ibíd.*, 121, 23-VI-1698, p. 82.

²³⁰⁵ *Ibíd.*, 126, 29-III-1703, p. 64v.

misma. También creemos que la creciente importancia del edificio de La Bolsa, frente a Barrencalle y Barrencalle Barrena, la convierte en referente social de esta zona dando suficiente credibilidad a las nuevas rutas procesionales aún dos años antes de que el ayuntamiento diese permiso para el acrecentamiento del edificio privado. No en vano la calle que daba frente a sus muros, Barrencalle Barrena, ya se citaba como procesional en la segunda mitad del siglo XVII y refuerza la creciente importancia del edificio a medida que pasaban los años.

Una procesión atípica e inusual, aunque acorde con la creciente importancia de los agustinos en la villa desde que el regimiento se convierte en compatrono del convento de la localidad, es la que se recoge en 1691 con motivo de la canonización de San Juan de Sahagún, santo de esta orden: por ese motivo la procesión salió del ayuntamiento, pasó por Santiago y desde allí fue por todos los conventos agustinos de la villa, Santa Mónica, en Ascao, y Nuestra Señora de la Esperanza, hoy en la calle homónima, antes de llegar al convento de San Agustín en terrenos del actual ayuntamiento de la villa²³⁰⁷. De esta forma, la procesión tenía por puntos relevantes algunos de los mejores edificios conventuales: el edificio gótico del siglo XVI de San Agustín, el convento de la Esperanza, ideado en 1641 por el tantas veces mencionado Martín Ibáñez de Zalbidea, y el de Santa Mónica levantado en 1672 bajo traza de canteros cántabros²³⁰⁸. Desde luego los agustinos no desperdiciaron la ocasión de mostrar su gran importancia en la villa bajo la tutela de los munícipes.

En este sentido no debemos olvidar la importancia que tuvo en el siglo XVI el levantamiento de los tres grandes conventos de la villa, todos extramuros: San Francisco, el primero de 1475, San Agustín en 1511 y La Encarnación en 1513, formando un triángulo cuyo eje sería Santiago, y creando una serie de espacios urbanos extramuros que se desarrollarían con el tiempo formando arrabales primero y barrios después aunque, para la fiesta barroca, precisamente por su alejamiento, ninguno de ellos tuvo gran importancia excepto en casos puntuales.

Frente al adocenamiento y ritualización de la fiesta, el siglo XVIII prosigue con la promoción de nuevos elementos racionalistas como la aparición del alumbrado

²³⁰⁷ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 115, 13-VII-1691, pp. 78v.-79.

²³⁰⁸ Conferencia dada por J. A. Barrio Loza en el convento de la Encarnación de Bilbao (actual Museo Diocesano de arte sacro de Bizkaia) el 24 de enero de 2001.

público de la villa en 1713²³⁰⁹ y que en 1728 constaba de 84 faroles²³¹⁰. Otro elemento del XVIII español como es el centralismo administrativo se demuestra en la villa a través de otros detalles: autoridades del territorio, como el Señorío y el Consulado, logran que el regimiento les construya dos tribunas cubiertas y gemelas en Santiago para asistir a los eventos festivos de mayor relevancia²³¹¹. Ambas estaban inmediatas al coro de la iglesia con lo cual se elevaban sobre todos los asistentes a las misas, incluidos los representantes municipales, y permitían ver sin ser vistos, otro de los fines de los balcones de las casas privadas de gran importancia en el momento festivo...sin olvidar que las autoridades territoriales se imponían desde las alturas a las municipales.

Sin embargo, de forma muy barroca, el regimiento no pierde sus ocasiones de promoción entre sus convecinos a través de la propaganda visual que proporcionaba la pintura religiosa. En 1738 el regimiento patrocinó la creación de dos lienzos que, puestos de forma simétrica en las paredes de la nave principal de la basílica de Begoña, diesen fe de cómo la devoción de los habitantes de la villa había movido la intercesión de la Virgen de Begoña, haciendo retroceder la inundación de Bilbao...y sin hacer alusión a la desaparición del recién estrenado puente de San Francisco que nunca fue reconstruido. Los lienzos fueron encargados, como de costumbre, a un pintor local, uno de la saga de los Brustin, Miguel Gregorio de Brustin, calificado en las actas como “pintor de la mejor notta”²³¹². En principio, debía realizarse un único lienzo que recogiese la forma en que el regimiento decidió sacar la imagen de la Virgen por las calles de la villa pero el cura párroco de Begoña, Pedro de Norzagaray, pidió que el relato de aquel día se hiciese en dos lienzos complementarios porque “no es posible en un lienzo expresarse con distinción las dos dos circunstancias sin que por lo diminuto padescan confusión”²³¹³. Imaginamos que las “dos circunstancias” aluden a la inundación en sí y la procesión que, por lo visto, debían plasmarse de forma realista según los dictados municipales. No deja de ser bandera del espíritu de este nuevo siglo otra de las razones aducidas por el cura de Begoña para pedir que sean dos los cuadros ya que uno solo “haría disonancia a la buena simetría”. Nuestro conocido Manuel Antonio de Villalón y Recacoechea, vecino de Bilbao y “profesor de pintura”²³¹⁴, autor de los monumentos de Bermeo en 1755 y de la renovación del de los Santos Juanes en

²³⁰⁹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 136, 7-XII-1713.

²³¹⁰ *Ibíd.*, 150, 1-VII-1728.

²³¹¹ *Ibíd.*, 19-VII-1729, pp. 127v.-128; 20-VII-1729, p. 131.

²³¹² *Ibíd.*, 159, 13-XII-1737, p. 206.

²³¹³ *Ibíd.*, 160, 7-II-1738, pp. 25-26.

²³¹⁴ *Ibíd.*, 26-XI-1738, p. 161.

1732²³¹⁵, se encargó de pintar y dorar los cuadros (sin duda las autoridades se refieren a los marcos), siendo tasados ambos por el maestro Luis de Foncueba, también viejo conocido de nuestra investigación²³¹⁶.

Que aún existe un espíritu barroco en las acciones festivas de las autoridades municipales, pese a la ausencia flagrante de creaciones artísticas, lo vemos en la composición del llamado Balcón de La Florida, también nombrado como la Galería Allende la Puente, en la margen izquierda de la ría, aparecido en 1732²³¹⁷. Esta “galería” debía ser una especie de pabellón de madera que el regimiento empleaba para ver las funciones de toros del Corpus y su octavario así como en otras fiestas. Puede que los sucesores de aquellos que decidieron levantar la construcción, más racionalistas e ilustrados que sus predecesores, considerasen que la obra en sí era más una carga ostentosa y onerosa de conservar que un motivo de disfrute por lo que resolvieron sacar en remate la construcción para la contemplación de las diversas fiestas.

Y es que, pese a ciertos detalles que aún muestran un claro tinte barroco como la construcción de este “balcón”, o la desaparición de los arcos medievales en base a los pasos procesionales, las pinceladas que nos hablan del nuevo espíritu del siglo están por todas partes. En 1741, ante la victoria de las fuerzas españolas frente a los ingleses en Cartagena de Indias, lo primero que se decreta en el Señorío es el disparo de toda la artillería de puertos, castillos y fortines de la costa, tal y como sucedió en el vigésimo cumpleaños de Felipe V en 1703²³¹⁸, y el festival sonoro solo se reforzará en la villa con las previsibles procesiones y misas así como repique de campanas, chupines y luminarias nocturnas. Las salvas de artillería serán en este siglo la mejor forma festiva de demostración de fidelidad a la monarquía, de muestra del poder de la villa al servicio de su señor, y así las encontraremos también en las proclamaciones reales como la de Fernando VI en 1746 o la de Carlos III en 1759²³¹⁹ en la que hubo dos compañías de guardias españolas, granaderos reales y guardias de corps²³²⁰, para acentuar aún más el carácter militar de la fiesta.

Ante estas circunstancias no debe de extrañar que el ayuntamiento, cuyo poder despierta ya desconfianza dentro de las instituciones superiores del territorio, forme

²³¹⁵ A.F.B. Bilbao, sección antigua, libro de fábrica de los Santos Juanes, 164/002, 1732.

²³¹⁶ Existe una notación de finales del siglo XIX en la que se nos informa de cómo los cuadros desaparecieron en la primera guerra carlista, en el año 1836. A.F.B. Bilbao, libros de actas, 161, 8-IV-1739, p. 28.

²³¹⁷ *Ibíd.*, 155, 4-II-1733, p. 22.

²³¹⁸ *Ibíd.*, 126, 11-XII-1703, pp. 186v.-187; 163, 19-VIII-1741, p. 73.

²³¹⁹ *Ibíd.*, 168, 17-VII-1746, p. 71.

²³²⁰ *OCTAVAS a los festivos jubilos...*, op. cit., octava nº. XXIII.

compañías vecinales con uniformes similares a los militares para que desfilen en las procesiones villanas²³²¹ pues tiene conciencia de que es el poder que pone al servicio de sus señor el que le prestigia dentro del territorio e incluso ante sus convecinos.

Contemplada esta tendencia festiva de la villa es lógico pensar que la mayor demostración barroca de todo el siglo, tanto en las artes mayores como en las celebrativas, sea la consagración de la nueva iglesia de San Nicolás, cuyo desarrollo muestra tanto las tendencias rigoristas, clasicistas y austeras afines al ayuntamiento a lo largo de estos siglos como los últimos esplendores de una fiesta barroca que se extingue y que tal vez encuentra su reflejo y canto del cisne en la torre de San Antón.

A partir de la consagración de la parroquia de San Nicolás en 1756, y más aún tras la proclamación de Carlos III en 1759 (con su carro triunfal rodeado de cautivos, sus castillos de fuegos de artificio, etc.), la fiesta barroca se anquilosa por completo (no hay ninguna variación de elementos) aunque queden algunos indicios (colgaduras, pendones, etc.) que nos la recuerden. En realidad, el arte en la fiesta barroca en la villa, como en el Señorío, estaba condenado desde el momento en que se sustituyeron las creaciones artísticas por las manifestaciones militares, reflejando la idea de que en las fiestas por la monarquía se debían exhibir los motivos de orgullo vecinal hacia su señor, pues las obras de arte nada tenían que ver con los servicios de los vizcaínos a la Corona a la que honraban. Además, Guernica y el Señorío asumieron la celebración de las honras y otros acontecimientos de la monarquía desde el reinado de Fernando VI, eximiendo a las villas de este tipo de festejos (aunque Bilbao, como localidad que deseaba hacer valer sus derechos en el territorio y sede de instituciones supraterritoriales, siguió celebrando proclamaciones y exequias). Las fiestas propias de la villa, como la consagración de la nueva iglesia de los Santos Juanes en 1770 (la iglesia de San Andrés, expropiada a la Compañía de Jesús en 1766), discurren entre el extremo respeto jerárquico, la exhibición del poder municipal, ninguna mención sobre arte efímero, la música de la capilla de Santiago y los chupines pagados por el regimiento que eran los únicos que legalmente se podían disparar en el interior urbano²³²². La fiesta, perdido todo prestigio artístico, solo salta a las actas municipales cuando se cuestiona el derecho municipal a vestir a sus clarineros como a militares o

²³²¹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 168, 11-VIII-1746, p. 75v; 181; 6-XI-1759, p. 216.

²³²² *Ibíd.*, 192, 21-XII-1770, pp. 193-194.

cuando se exige que los representantes de la Sociedad Bascongada vayan de golilla al ser regidores²³²³.

Bien es cierto que estos son los años en que se levantan la torre de San Antón y el monumento de Santiago creado por Luis Paret, en cuyas líneas y decoraciones se encuentra un buen reflejo del rococó y el último barroco respondiendo a un patrocinio concreto (en San Antón, los propietarios de la tierra, retardatarios) y a unas causas concretas (aprovechar el prestigio de Paret y su afinidad a los gustos clasicistas del ayuntamiento). Motivos como estos nos hacen ver hasta que punto pervivían en el ánimo de los poderosos bilbaínos tanto el clasicismo como el decorativismo barroco y nos hace sospechar que la nobleza local no tenía muy claras en su época las diferencias entre ambos estilos, primando lo austero clasicista para los edificios, sin percibir los avances barrocos en cuanto a movilidad de los espacios y masas, y dejando lo decorativo, identificado plenamente con “lo barroco”, para obras menores y de interiores religiosos, reduciendo su presencia en lugares como los campanarios, muchísimo más decorados fuera del territorio. Los poderosos solo percibían que lo clasicista estaba bajo un rigor, una ley, y lo decorativo escapaba a ella. Lo clasicista era afín a una tierra tradicionalista, de vivir austero y dedicada al comercio. Lo barroco no.

Y, sin embargo, también es en estos momentos cuando se realiza la proclamación más “fastuosa” de todo el periodo, la de Carlos IV en 1789, cuando sale un “carro triunfal” con diversiones, las compañías de vecinos y caballeros naturales de la villa realizan demostraciones en la Plaza de la Villa bajo los retratos reales exhibidos en la fachada del ayuntamiento y custodiados por dos guardias de corps, iluminación de toda la fachada del edificio municipal por la noche “lucidísima” y, al día siguiente, “formación de castillo su vateria y demás”²³²⁴. Pero, aunque los elementos sean aún barrocos, el espíritu que los sustentan, al igual que pasa con el monumento de Paret, ya casi no lo es. Tan solo se conserva de la fiesta barroca la concepción de la demostración del poder. La exhibición del poder villano anega todo y ya no se busca sorprender y maravillarse, convencer a la gente de su puesto en la estructura social o que acepten su vida dentro de ella, sino que se persigue únicamente el brillo de las armas, la demostración de fuerza: la idea fija que rige estas fiestas es mostrar a todos la supremacía social conquistada por Bilbao, como sirve a los intereses reales, como merece todo cuanto posee y como no está dispuesta a renunciar a ello con facilidad.

²³²³ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 202, 5-IX-1780, pp. 259-262; 207, 27-IX-1785, pp. 250-251.

²³²⁴ *Ibíd.*, 211, 13-X-1789, p. 71.

Luego llegarían los conflictos con el poder central a raíz de las aspiraciones bilbaínas pero eso, como bien dicen, es otra historia y debe ser contada en otra ocasión.

8.3 La falúa del Consulado y el Corpus Christi bilbaíno: el elemento naval en la fiesta barroca de Vizcaya.

Hay pocos elementos en la fiesta barroca vizcaína que permitan hablar de cualquier tipo de originalidad respecto a las características que se dan en otros lugares de la corona española: quizás la temprana importancia de los elementos militares como los fuegos de artificio, las armas como mosquetes y cañones o la formación de compañías para formar parte de la fiesta, determinados todos por el deseo hidalgo del territorio de mostrar su fuerza ante su Señor, el cual garantizaba sus privilegios, arrebató de forma temprana a los elementos artísticos el protagonismo que en otros lugares sustentaron.

Si bien este deseo, digamos “militarista”, es uno de los motivos que sofoca la creatividad artística en el territorio en el terreno festivo también expresa por otra parte el utilitarismo social y político que poseía la fiesta en la mentalidad vizcaína del momento.

Ya hemos visto como ese utilitarismo es el que les hace reutilizar elementos festivos (los monumentos transformados en túmulos) sin demasiados remordimientos pues lo artístico siempre cede ante lo útil y es este aprovechamiento de los elementos a mano, tanto por parte de las autoridades como de los vecinos, lo que hará que una serie de construcciones a priori totalmente alejadas del ambiente festivo, pertenecientes a un mundo de salitre, velas, y madera, pasen a formar parte del mismo por ser objetos constitutivos de la vida cotidiana en el territorio, elementos con un gran poder visual y que reflejaban la riqueza del pueblo que los empleaba: nos referimos al elemento naval.

Los estudios sobre la fiesta barroca en general han prestado poca atención al elemento naval de la fiesta. Las razones son obvias: las embarcaciones son creadas independientemente del hecho festivo. Los barcos solo forman parte de la fiesta de forma breve; su función principal, la navegación, nada tiene que ver, en primera instancia, con la fiesta. Antes de la fiesta poseían una razón de ser que retomarán al acabar los eventos celebrativos...aunque también sucede lo mismo con el entramado urbano de las villas y, sin embargo, hemos estudiado sus componentes respecto al hecho festivo con sumo cuidado.

Los navíos de vela, realizados en materiales propios de las arquitecturas efímeras como madera o telas, ellos mismos efímeros en breves décadas, ornados con sus jarcias, espejos tallados, galerías, cascos pintados de vivos colores y banderas al viento, formaban un espectáculo visual de primer orden susceptible de ser manipulado y empleado a mayor gloria de los poderes gobernantes que, en el caso vizcaíno, también deseaban reafirmar su dominio, sino sobre el mar, al menos si sobre las rutas y las mercancías que por él llegaban y salían desde su territorio.

Dice M^a de los Ángeles Pérez Samper respecto a las fiestas marítimas realizadas en Barcelona durante la época de los Austrias:

“Las paradas navales, tratando de subrayar la importancia marítima de la ciudad, y toda clase de festejos relacionados con el mar tenían un protagonismo peculiar [...]. La sola visión del mar ya era un grandioso espectáculo por sí misma, todavía mayor cuando se organizaba un festejo sobre las olas. Además, la perspectiva era múltiple, la fiesta en el mar podía ser contemplada desde el mar y desde tierra, unas veces tenía lugar en el mar y era vista desde tierra, otras a la inversa. Desde la ciudad el mar era un espectáculo, pero desde el mar la ciudad también podía ser un espectáculo, especialmente de noche, iluminada”²³²⁵.

Es evidente que ninguno de los puertos vizcaínos de la época barroca va a contar con la oportunidad de exhibir ante las personas reales el espectáculo bravío del mar Cantábrico como un elemento festivo: las personas reales van a obviar el Señorío durante siglos. Pero este hecho no va a ser óbice para que las autoridades del territorio, siempre dispuestas a hacer uso y exhibición de los medios que podían poner a disposición de su Señor, no hagan del mar y de los navíos que lo surcaban elementos aprovechables y manipulables que dentro del entramado festivo.

Sale totalmente de nuestras intenciones en esta investigación dar una visión histórica completa de la historia naval vizcaína durante los años barrocos por lo cual nos limitaremos a introducir algunos apuntes: hasta el siglo XVI Vizcaya fue una gran promotora de la construcción naval, la llegada del siglo XVII supuso un declive del mismo, tremendo en la zona de Bilbao y su ría²³²⁶. La construcción de grandes navíos decayó de tal manera que el Señorío solicitó de la Corona la instalación de un astillero real en la zona de Zorroza, en Bilbao, para dinamizar el sector que fue concedido en 1615. A finales del siglo XVII, la situación en España era lamentable: los principales

²³²⁵ PÉREZ SAMPER, M^a de los A., “Barcelona, corte: las fiestas reales en la época de los Austrias”, en *La FIESTA cortesana en la época de los Austrias*, op. cit, pp. 173-174.

²³²⁶ RIVERA MEDINA, A. M^a, “Paisaje naval, construcción y agentes sociales en Vizcaya: desde el medioevo a la modernidad”, *Itsas memoria*, n.º. 2, 1998, p. 52 y ss.

astilleros del Cantábrico se encontraban prácticamente paralizados, como consecuencia de la falta de pedidos oficiales, la demora de los pagos, los incendios y los ataques enemigos²³²⁷. Las Flotas habían sido suspendidas, y el tráfico comercial estaba muy reducido.

El siglo XVIII, tras el fin de los grandes conflictos bélicos de principios de la centuria, supuso la recuperación del sector pero con una nueva dedicación: los barcos pesqueros de pequeño tamaño o arqueo. Tan solo Bilbao, con la construcción de los paquebotes del Servicio de Correos Marítimos de Indias, pudo recuperar la creación de grandes barcos. El siglo XVIII, de hecho, supuso un gran auge constructor en toda la extensión de la ría. Esta recuperación del sector naval se corresponde también con la recuperación del control de las rutas comerciales por parte de los comerciantes bilbaínos y la desaparición de las casas extranjeras de comercio en la villa. Sin embargo Bilbao y Vizcaya jamás crearán tantos barcos como los que serán necesarios para mantener su vida comercial (en 1790 entraban al puerto de Bilbao 400 barcos de los cuales solo 53 pertenecían a la villa bilbaína)²³²⁸ y a finales de siglo, debido tanto a las guerras como a la propia evolución del sector, el comercio y la construcción naval entrarán en crisis.

La manera en que estos barcos, propios y foráneos, formaron parte de la fiesta en Vizcaya es diversa y variopinta siendo empleados como si de tribunas o balcones se tratase; como fachadas de madera que sustentaban las galas y adornos de tela propios de los barcos: banderas, banderolas, gallardetes, flámulas, grímpolas, gallardetones, etc.; como fuertes flotantes que disparaban sus cañones en los momentos álgidos de la celebración; como medio de transporte procesional hacia los lugares festivos; como parte de representaciones orquestadas a mayor gloria de los poderes que los empleaban para tal finalidad. E, incluso, algunas embarcaciones fueron creadas de forma específica para el momento festivo.

El uso más sencillo y más habitual de los barcos en la fiesta en Vizcaya (y, en realidad, en todos los puertos de mar del viejo continente) era el que los convertía en inesperados palcos festivos, en tribunas para el público, desde donde los asistentes a las celebraciones podían contemplar los acontecimientos que transcurrían en las orillas [fig.129]. Hay ejemplos pictóricos de este uso en otros países (con personas no solo en

²³²⁷ APESTEGUI, C., “La arquitectura naval entre 1660 y 1754: aproximación a los aspectos tecnológicos y su reflejo en la construcción en Guipúzcoa”, *Itsas memoria*, nº. 2, 1998, p. 241.

²³²⁸ ZABALA URIARTE, A., “El marco de la construcción naval vizcaína del siglo XVIII al XXI”, *Itsas memoria*, nº. 2, 1998, p. 300.

las cubiertas sino también en las jarcias) y, aunque en los documentos que hemos estudiado no tenemos ninguna prueba que lo demuestre, si que tenemos testimonios pictóricos de semejante utilización en Bilbao a través de una acuarela de Thomas Morony [fig. 130] que en 1784 recogió una fiesta de toros celebrada en la Plaza de la Villa²³²⁹. La acuarela pertenece a la escuela de vistas de Bilbao que se realizaron en el siglo XVIII y que, tomando la misma perspectiva que realizara en el siglo XVI Johanes Muflin, publicada en el segundo volumen del Civitates Orbis Terrarum en 1575, realiza una aproximación fotográfica a la población que la hace ganar en realismo y pormenores tanto del entramado urbano como de los personajes que por el discurren.



Fig.129. Espectadores subidos a las jarcias y las cubiertas de los barcos durante la celebración en Copenhague de la proclamación de la monarquía absoluta por parte de Federico III en 1660. HEIMBACH, Wolfgang: Homenaje al rey Federico III (Detalle), 1666. Castillo de Rosemborg, Copenhague.

Fig. 130. MORONY, Thomas: Fiesta en Bilbao (Vista de la Noble Villa de Bilbao...1784). Detalle. Euskal Museoa=Museo Vasco de Bilbao.



En la acuarela, una obra de aficionado de gran primitivismo y riqueza en los detalles, se nos muestra como los admiradores del toreo buscaban todos los lugares posibles para presenciar la corrida en la plaza: desde la zona de ribera de Bilbao La Vieja y el antiguo puente de San Antón hasta las diversas embarcaciones de todo tipo

²³²⁹ La acuarela comentada se encuentra actualmente en el Euskal Museoa-Museo Vasco de Bilbao. Posee muy escasa bibliografía artística: VIAR, J., *Bilbao en el arte: volumen 1: del siglo XVI a 1875*, Bilbao, BBK, 2000, pp. 332-33 y 90.

que se encontraban fondeadas en la ría, donde destacan, como embarcaciones de mayor calado, navíos de dos palos y velas cuadradas. Aún así son las embarcaciones de menor calado, sin velas ni mástiles, las más numerosas y desde las que se ve a más gente contemplar la fiesta...incluso se vislumbra alguna falúa desde la que se disparan fuegos de artificio pues el humo la envuelve. Las pequeñas embarcaciones están también engalanadas con gallardetes y banderas que llevan la cruz de Borgoña en fondo blanco o rojo. La disposición de estas banderas tiene un propósito evidente, recordando la villa a la que pertenecen, y más adelante, cuando hablemos sobre la falúa del Consulado, este hecho será comentado.

Por otra parte, este empavesamiento de las embarcaciones de la acuarela es el único del que tenemos testigo aunque es evidente que tuvo que haber ocasiones más brillantes y espectaculares, sobre todo en los barcos que alcanzaban las riberas bilbaínas durante las fiestas de cierta relevancia. En la fiesta por la proclamación de Carlos III los hubo²³³⁰. Los barcos así engalanados para los actos festivos actuaban entonces visualmente como una especie de retablo, donde vergas y mástiles delimitaban las calles y pisos del retablo, creando una serie de espacios únicos cruzados por diversos cabos, obenques y flechastes, donde las enseñas serían como las telas que cubrían las obras lignarias religiosas y designaban con sus colores la alegría de la festividad celebrada.

Debemos destacar ahora la propia obra de arte que eran los navíos de línea del siglo XVIII y los grandes galeones del XVII: hasta finales del siglo XVIII proas y popas eran talladas con detalles lignarios que iban mucho más allá de los mascarones o los espejos de popa, cubriéndose tanto el castillo de proa como el de popa con tallas que después se teñían de colores. De este modo el adorno que suponían en las fiestas venía dado ya por la naturaleza misma de los navíos atracados en los puertos.

No tenemos para la primera mitad del siglo XVII ninguna plasmación verdaderamente detallada de la decoración de los barcos del periodo ya que los pintores españoles de la centuria rara vez consideraban los eventos navales como dignos de protagonizar sus cuadros. Habiendo una gran falta de estudios sobre el tema, es por otro lado imposible negar que existen numerosas representaciones navales en retablos (sobre todo los dedicados a San Nicolás o los que hablan del traslado del cuerpo de Santiago a Finisterre como el de la iglesia de Santiago de Medina de Rioseco de principios del

²³³⁰ *OCTAVAS a los festivos jubilos...*, op. cit., XXVIII.

siglo XVIII), relieves y lienzos dentro de composiciones que suelen estar alejadas de las cuestiones marítimas y que no ofrecen grandes detalles para imaginarnos de forma fidedigna los navíos de la época (otra cuestión serían los exvotos navales de los cuales quedan aún varios de la época repartidos por diversos recintos eclesiásticos). Por otra parte, cuando el elemento naval era el tema clave de la representación, esta solía ser asignada a pintores de segunda o tercera fila que pocas veces dejan adivinar las verdaderas formas de los navíos.

Una excepción muy señalada en el siglo XVII por la importancia del autor es el lienzo “Defensa de Cádiz contra los ingleses” de Zurbarán [fig. 131] en la que, a pesar de todo, la batalla que da nombre al cuadro queda en un segundo término, la perspectiva entre la gente de la playa y los barcos en la mar no está del todo resuelta y los detalles de las embarcaciones, excepto las galeras de primer término, apenas se distinguen²³³¹. Todo ello es debido a que la representación de los personajes que hay en primer plano, los militares que plantearon la batalla y defensa, son más importantes para el pintor que las embarcaciones.



Fig.131. ZURBARÁN, Francisco de: *La defensa de Cádiz contra los ingleses* (1634). Museo del Prado.

Algo parecido podríamos decir en el siglo XVIII del primer retrato que realizó Goya de su amigo Jovellanos donde los navíos de la marina del fondo carecen de todo detalle frente al evidente desarrollo de la figura protagonista del cuadro. Este desinterés artístico hacia lo naval en España hace que las grandes pinturas en lienzo sobre este asunto no sobrepasen los dedos de una mano en los siglos barrocos, aunque representaciones navales habrá muchas (basta recordar los exvotos navales de las

²³³¹ La segunda gran excepción sería *La recuperación de Bahía*, de Juan Bautista Maíno (1635), lienzo realizado para la Sala de los Reinos de Felipe IV, y que representa la recuperación de Salvador de Bahía, en Brasil, por parte de tropas hispanolusas. Sin embargo, el gran tema del lienzo es la exaltación de la persona de Felipe IV quedando reducida la batalla a unos cuantos barcos en la lejanía.

iglesias), lo cual conlleva que hasta finales del siglo XVIII no comience a notarse un cierto desarrollo protagonizado sobre todo por las acuarelas de los Berlinguero, aunque no será hasta el Romanticismo que pueda hablarse de “marinistas” en la pintura española²³³².

Por otra parte, las ordenanzas navales del siglo XVII, no van a detallar nada sobre como tenía que ser la decoración de estos navíos aunque en las de 1633 se dice que no se debe hacer un gasto excesivo en banderas gallardetes, dorados y pinturas de las popas, beques, capillas y comedores excepción hecha de la capitana que “había de andar con la decencia y autoridad que conviene”.

“Infiérese del texto que fue extremado el lujo de esculturas y adornos, dándolo igualmente a entender las circunstancias de haber constructores especiales de popas, como lo eran Gabriel de Arce y Andrés de Arzadun, y pintores con título real”²³³³.

Quizás Fernández Duro se exceda al creer que el rechazo a la ornamentación en barcos de relativa poca importancia implica que la decoración era por ello excesiva, no viendo el propósito básico de infundir relevancia a las naves capitanas de la Armada frente a cualquier otra. Por otra parte, nada sabemos del trabajo de estos escultores y pintores de los que más tarde hablaremos también en relación a la falúa del Consulado.

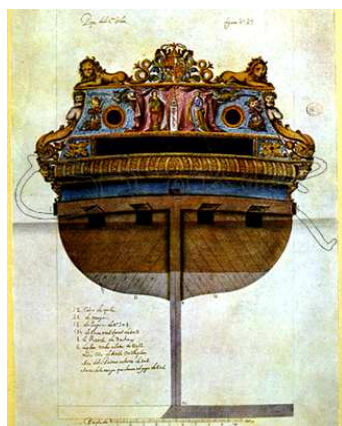


Fig.132. Popa de navío con las imágenes de Santa Justa y Santa Rufina. GARROTE, F.A.: Recopilación para la nueva fábrica de baxeles... (1691).

Pese a que los artistas nacionales no nos hayan dejado una gran muestra de los barcos de la época, podemos conocer la decoración de los mismos gracias a algunas representaciones de pintores extranjeros (holandeses principalmente, los “inventores” del tema de las marinas) y a las obras de los diseñadores que intentaron difundir las nuevas formas de construcción naval para la Armada Real desde finales del siglo XVII:

²³³² MARTÍNEZ-HIDALGO, J. M^a, *La mar, los buques y el arte*, Madrid, Silex, 1997, p. 110.

²³³³ FERNÁNDEZ DURO, C., *Armada Española desde la unión de los reinos de Castilla y Aragón*, ed. facs., Madrid, Museo Naval, 1972, vol. 5, p. 61.

así tenemos las obras de Antonio de Gaztañeta, “Arte de fabricar reales”²³³⁴, y de Francisco Antonio Garrote, “Recopilación para la nueva fábrica de baseles”²³³⁵ en donde aparece una popa decorada con la representación de las santas Justa y Rufina, mártires de Sevilla, ciudad en la que se imprimió su libro [fig. 132].

Antes de analizar los dibujos de Gaztañeta (el que más abundancia de ellos ha dejado), debemos partir de una situación previa en que los navíos de la armada española no se distinguían en gran medida de los realizados para el comercio (de hecho en el siglo XVI se requisaban navíos de los comerciantes para la armada real) y no será hasta casi fines del siglo que se empiecen a marcar diferencias notables, en artillado y cubiertas sobre todo, que conducen a la creación de los navíos de línea.

Este hecho se debe a que la armada real española de esta época no dispuso de naves capitanas o almirantas fastuosas al estilo del “Sovereign of the Seas” [fig. 133] inglés, navío del rey Carlos I Estuardo construido en 1637 y conocido gracias al grabado de J. Payne.

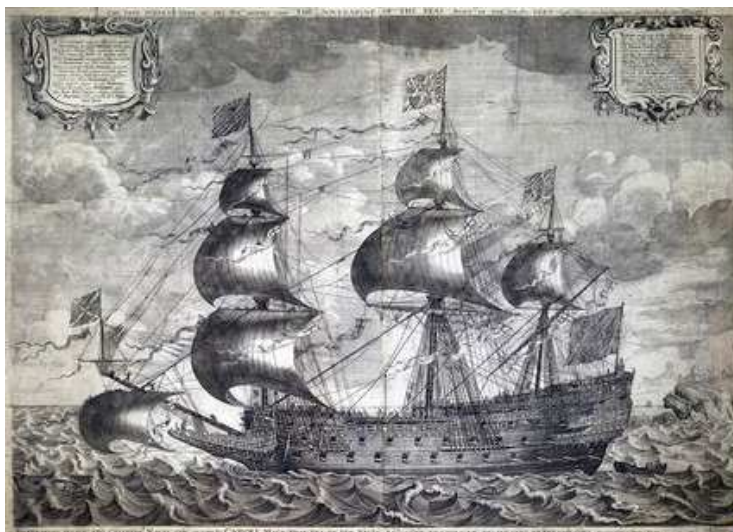


Fig.133. Diseño de Phineas Pett, armador británico al servicio de la corona, perteneciente a un largo linaje de maestros carpinteros navales. PAYNE, J.: *Sovereign of the Seas* (1637).

Este navío es un caso extremo de representación del dominio del soberano sobre el mar: fue el primero que portó 100 cañones e hizo temblar las arcas del estado así como la reputación real por su alto coste. En el grabado contemporáneo se aprecia la riquísima decoración que sustentaba a mayor gloria del monarca inglés y se le representa con diversas enseñas, gallardetes y flámulas al viento, como la mejor

²³³⁴ GAZTAÑETA, J. A., *Arte de fabricar reales*, ed. facs., Barcelona, José Ignacio González Lunweg Editores, 1992, 2 vol.

²³³⁵ GARROTE, F. A., *Fábrica de baseles: por D. Fco. Antonio Garrote: año de 1691*, [cd], Madrid, Centro Marítimo y Naval Castro Méndez Núñez, 2008.

expresión del poder real sobre los mares. De hecho, existe una publicación del mismo año de su botadura que describe toda la simbología de su decoración empezando por las figuras del tajamar, el mascarón, donde Cupido cabalga y refrena un león que refleja como la inocencia controla a la violencia y la tolerancia detiene la insolencia, lemas emblemáticos de Carlos I²³³⁶.

La España del siglo XVII, sometida a una terrible crisis económica, no podía permitirse este tipo de lujos y, además, no los deseaba ya que el manifiesto desinterés de los Austrias por las cuestiones navales hizo tales dispendios impensables. Los reyes del siglo XVII solo se embarcaran por necesidad y no será hasta fines del siglo que se planteó la cuestión de las naves capitanas reales como algo preciso y grandioso para simbolizar el dominio de la monarquía reinante sobre el mar.

La obra de Gaztañeta, precisamente, se creó debido al encargo de una nave capitana real en el astillero de Colindes, en Cantabria. Gaztañeta, que en esos años era capitán de mar (aunque llegaría a ser teniente general de la armada real), realizó varios dibujos de las popas de los navíos que realizaba llenando sus dibujos de elementos decorativos propios del Barroco como niños que se transformaban en sirenios o calamares, cestas de frutas, cortinajes, guerreros, delfines, cornetas, etc. [fig. 134].



Fig.134. Popa y espejo del navío Nuestra Señora de la Concepción y de las Ánimas. Dibujo y maqueta. GAZTAÑETA, A.: *Arte de fabricar Reales* (1687).

Así, junto a tallas que representan los leones y castillos símbolos de la corona española encontramos máscaras que sostienen telas, figuras aladas que se transforman en estípites o ménsulas sobre las cuales, despojadas ya de figuración, se alzan galerías y ventanales. En cuanto a los temas solo encontramos dos: la exaltación de la monarquía española como dominadora de los mares (de hecho en la nave en el que aparecer los

²³³⁶ HEYWOOD, T., *A true description of His Majesty Royall Ship built this yeare 1637 at Woolwich in Kent to the great glory of our English nation and not paralleled in the whole christian world*, Londres, 1637.

escudos de Castilla parece que la estampa recoge el retrato de Carlos II) y la religión católica, sustentada por la Corona Española, como triunfadora del mundo (como se ve en el dibujo donde el escudo real está bajo una galería sobre la que se alza la Inmaculada y, sobre ella, el escudo de España con las columnas de Hércules). Este navío nos ha permitido conservar un testigo excepcional, el lienzo que Martín Amigo pintara poco después de su botadura y que lo representara de dos formas separadas, por el costado o banda de babor y por la popa, sin mástiles.

Es de destacar que algunos estudiosos, desconocedores de la obra de Gaztañeta y de la historia naval española en general, han llegado a creer que Amigo representa dos navíos distintos cuando lo que hace es darnos dos visiones de la misma nave, una de ellas de costado y otra mucho más artística, destacando la extraordinaria decoración del espejo de la capitana de la Armada Española. Que fuese Martín Amigo, el pintor de Bilbao tantas veces nombrado, el elegido para crear esta obra nos habla no solo del prestigio del artista sino de su habilidad para encarar un tema en principio muy alejado de sus encargos habituales con resultados muy destacados para la época [fig. 135].

Lamentablemente nada sabemos sobre el encargo en si ni cómo fue a parar a la iglesia de Zamora a la que ahora pertenece y quizás hayamos de esperar aún mucho tiempo para conocer la génesis de una obra tan detallada como bien realizada.

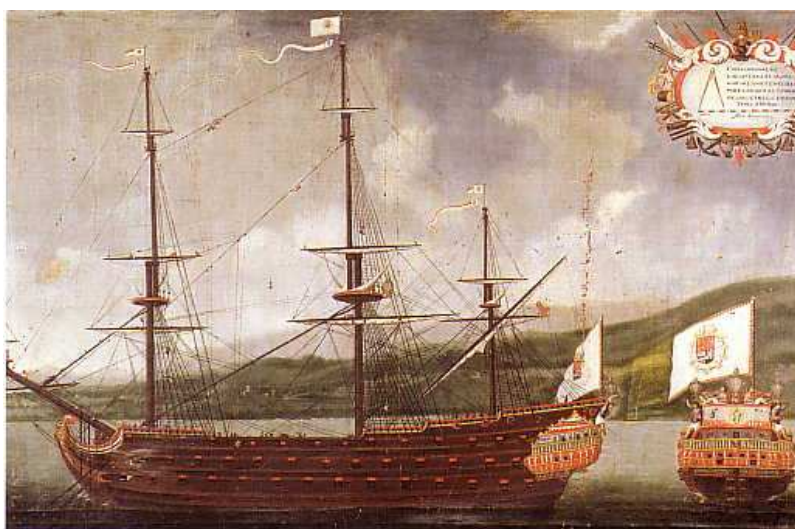


Fig. 135. Compárese este óleo con el grabado de Gaztañeta del mismo navío (fig. 10). El mastelero del trinquete (el primer palo o mástil por la izquierda, desde proa) está a popa del macho (por detrás del palo que sube desde cubierta), ¿error de Amigo? ¿Representación usual de la época? AMIGO, M.: La Capitana Real de la Mar Océana, Nra. Sra. de la Concepción y las Ánimas (1690). La Asunción, Arcenillas (Zamora).

Los motivos que hemos visto en la decoración, los estípites, los seres que se transforman en vegetales o animales marinos, las ménsulas, las máscaras, etc., pese a que aparezcan en las decoraciones de las construcciones permanentes españolas, deben su profusión en los navíos de este periodo, tanto en España como en el resto de Europa, al triunfo de la escuela naval francesa. La escuela francesa, inspirada por las corrientes

artísticas emanadas de la corte del rey Luis XIV, llenaría los barcos tanto de representaciones figuradas y simbólicas como de una arquitectura inspirada en el clasicismo que triunfará de forma indiscutible en el Barroco [fig. 136 y 137].



Fig. 136 y 137. Popa y representación de *La Réale*, galera del rey Luis XIV. Popa del taller de escultura del Arsenal de Marsella, entre 1688 y 1694. ANÓNIMO: *La Réale* entrando en puerto (1694). Ambas obras en el Musée de la Marine, Paris.

Francia y su rey no desaprovecharon la oportunidad, imitada por toda Europa, de hacer de los navíos una muestra perfecta de propaganda de los poderes que los sufragaban y, sobre todo sus popas, pasarán a ser un despliegue recargado y detallista de simbologías religiosas y políticas a mayor gloria de las ideologías imperantes. Por este motivo los escultores del Rey Sol se pusieron a trabajar con ahínco en sus navíos y el mismo Pierre Puget, director de los astilleros navales de Toulon, creó alguna de las decoraciones navales más ricas del momento²³³⁷.

Que la estructura decorativa de la popa de los navíos del siglo XVII se ajustaba a los patrones clásicos arquitectónicos se puede apreciar en una obra permanente levantada en 1697 para el gremio de remeros flamencos en la Grand Place de Bruselas, Le Cornet, donde la fachada del edificio se remata de forma similar a las popas de los navíos de línea: sobre una cornisa donde tritones cabalgan caballos marinos, se alcanzan dos pisos de ventanales, el segundo con una balaustrada, de forma cada vez más estrecha, para culminar con una cornisa y un piso superior donde se glorifica al monarca de turno, levantándose en el coronamiento el escudo nacional [fig.138].

²³³⁷ *The LINE of Battle: the sailing warship 1650-1840*, London, Conway Maritime Press, 2004, (Conway's history of the ship), p. 166.



Fig.138. Le Cornet (1697). Sede del gremio de los remeros, Grand Place, Bruselas.

Se demuestra así que la arquitectura de las popas de las naves y su decoración servían de forma perfecta para glorificar las alabanzas de las naciones que los poseían, afirmando su dominio sobre los mares, todo ello en el lenguaje manipulador y característico de la época barroca.

Aunque por desgracia no podamos saber como estaban decorados los navíos que atracaban en Bilbao si podemos colegir que estarían decorados como todos los de la época, máxime cuando en el siglo XVII la cantidad de navíos extranjeros que llegaban al puerto debía ser verdaderamente abrumadora frente a los navíos bilbaínos. Ese hecho se trasluce de forma evidente cuando contemplamos el agasajo que se preparó para el nuevo alcalde de Bilbao, Luis Ortiz (Hurtiz) de Matienzo, secretario de la corte real²³³⁸.

Ya hemos detallado como, para su recibimiento en 1618, se dispusieron tres barcos, donados por los diversos comerciantes de la villa (bilbaínos, franceses e ingleses), que desarrollaron una “naranjada”, una representación de una lucha. Explicamos en el capítulo anterior porque creíamos que el término de “naranjada” se usaba como un eufemismo para significar un alboroto lo cual casaba con el deseo de esos años de las autoridades bilbaínas de usar los elementos navales para representar la fuerza y pujanza de su villa. Si en el año 1614 la villa intenta recibir al Juez Mayor de Vizcaya, Cristóbal de Paz, con la toma de un castillo de tablas en la ribera de Bilbao la Vieja, previniéndose ocho embarcaciones con remos, remeros y “gente de

²³³⁸ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 042, 9-VI-1618, p. 70.

arcabuceria”²³³⁹, no es de extrañar que para el nuevo alcalde y secretario de corte se escogieran los barcos más hermosos de la villa para fingir una especie de batalla naval.

Algo parecido debió de suceder años después en Barcelona, en 1630, para festejar la bienvenida de la infanta María de Austria:

“Estava el cielo despejado y el mar tranquilo, que todo festejó a su Majestad. Salieron ocho galeras del muelle, y llenas de banderolas y gallardetes se pusieron en hilera delante el pasadizo, ó puente (...), de donde las mirava su Majestad, hizieron muchas salvas de mosqueteria, jugando la artilleria a ratos; y esto por espacio de hora y media, á cuyos regocijados tiros respondian las quatro compañías de arcabuzeros, que puestos en la muralla se vio la mas agradable ostentación por mar y tierra...”²³⁴⁰.

Como vemos, la ciudad realizó un despliegue de barcos, artillería y arcabuceros para mostrar a la infanta real su pujanza y poder. No debe extrañarnos por tanto las exhibiciones realizadas por las autoridades bilbaínas ante las pocas personas de importancia, los representantes reales, que les era dado agasajar en su jurisdicción. El hecho de que primero se tome un castillo y luego se convenza a los mercaderes extranjeros de formar parte de esa “naranjada” no deja de ser significativo de lo que las autoridades bilbaínas intentaban demostrar ante su nuevo alcalde. Además, es seguro que los mercaderes foráneos pondrían al servicio del ayuntamiento algunas de sus mejores embarcaciones, pues también ellos buscarían impresionar a tan relevante personaje. De todas formas nuestra opinión es que la demostración sería del todo incruenta con cañones sonando, mucha pólvora al viento y aplausos finales para todos los implicados en la representación...aunque no podamos descartar del todo la versión del refrigerio paseando por la ría que, desde luego, no tenía precedentes y, de existir, nunca se repitió.

De cualquier forma, estas representaciones de escaramuzas navales poco tenían que ver con las que se darían años después, en los momentos de mayor gloria de la armada real española, en lugares como Málaga donde se realizó un combate de galeotas (galera menor de dos palos, con 16 ó 20 remos por banda, algunos cañones y un solo hombre a cada remo) entre figurados moros y cristianos, en realidad marineros matriculados o profesionales. En total unos cuarenta navíos se juntaron en el puerto malagueño para celebrar la proclamación de Carlos IV en el año de 1789 a través del

²³³⁹ A.F.B. Bilbao, libros de actas, 038, 11-VIII-1614, p. 64.

²³⁴⁰ SEUGÓN, R., *El majestuoso recibimiento, y famosas Fiestas que en la insigne Ciudad de Barcelona se han hecho a la Majestad de la Sereníssima Reyna de Ungria doña Maria de Austria, que Dios guarde*, Barcelona, Esteban Libreros, 1630, 4 hojas. Cit. en PÉREZ SAMPER, M^a de los A., “Barcelona, corte...”, op. cit, p. 175.

triunfo de las naves católicas²³⁴¹. Se mostraba así, como en un juego, el poder naval de la armada española puesto a los pies de su monarca.

Durante el siglo XVIII no tenemos noticia de que en Bilbao, ni en ninguna otra villa costera vizcaína en realidad, se realizasen este tipo de representaciones navales que tan bien casaban con el espíritu barroco por su teatralidad y simbología. Así pues los navíos que fondeaban en los puertos del Señorío durante esta centuria se limitaron a su función comercial y naval abandonando toda función teatral.

Pese a todo, los navíos atracados en la ría bilbaína aún sustentaron otra función muy cercana a la teatral, por su vistosidad visual, y a las sesiones de fuegos de artificios: se transformaron en fuertes flotantes, con sus cañones rugiendo sobre el entramado urbano. Si ya veíamos un uso muy parecido en Barcelona ante la infanta María, no debe extrañarnos que semejante dispendio de pólvora se diese en el Señorío para homenaje de los monarcas. Tenemos constancia de varios usos en este sentido, durante la celebración en el Señorío del cumpleaños de Felipe V²³⁴² o durante la celebración de la proclamación de Luis I el 26 de febrero de 1724:

“Y para que esta función se aga con la maior ponpa solemnidad y estruendo que cave acordaron dichos señores Prior y consules que luego se de horden a los capitanes de los navios que estan surtidos en la ría de Olaveaga que a tiempo de la rreferida aclamacion disparen la artilleria que ttuvieren; y se traigan las piasas de artilleria que se pudieren y se pongan en la rria de esta villa frente de la plaza de ella en navios y barcassas, para que durante la rreferida función, en los dos dias, lunes y Marttes continuamente se aga el disparo de salvas generales...”²³⁴³.

Aunque fue el Consulado el que llevó a cabo la preparación de los barcos es evidente que contaría con el beneplácito de las autoridades municipales que asistieron al “estruendo” provocado por los navíos atracados en la ribera de Olaveaga así como en las embarcaciones más pequeñas que podía llegar hasta la misma Plaza de la Villa.

En el resto de las festivales, tal y como se veía en la vista de Bilbao, el Consulado se encargará de preparar gabarras desde las cuales se disparan salvas en momentos precisos de las fiestas e incluso pagará a los barcos comerciales que, desde sitios como Olaveaga, realicen las salvas²³⁴⁴.

²³⁴¹ *FIESTA y simulacro...*, op. cit., p. 301.

²³⁴² *RELACIÓN de la festiva pompa...*, op. cit., 18-X-1703.

²³⁴³ A.F.B. Consulado, libros de actas, nº. 5, 26-II-1724, p. 236.

²³⁴⁴ A.F.B. Consulado, libramientos, caja 118, nº. 38, 1758; caja 117, nº. 23, 22-IX-1774; caja 117, nº. 65, 12-IX-1771.

En cualquier caso, ni en el siglo XVII ni en el XVIII las diversas autoridades vizcaínas se molestarán en dar una descripción artística somera de los barcos atracados en los puertos, mucho menos aún de cómo se engalanaban en los momentos festivos.

En el XVIII, el gran momento de la armada española borbónica, los barcos estarán llenos de decoración tal y como se ve en las primeras décadas del siglo en los dibujos realizados por el Marqués de la Victoria entre 1719 y 1756 y que no serían publicados hasta el siglo XX²³⁴⁵: los barcos de la armada, tal y como seguirá sucediendo con los comerciales, están llenos de tallas y decoración simbólica tanto en las proas como en los espejos de popa. Pese a todo, será a finales de siglo cuando tengamos las mejores representaciones de los navíos de línea españoles engalanados para momentos festivos gracias a las acuarelas de Berlinguero [fig. 139 y 140]²³⁴⁶.

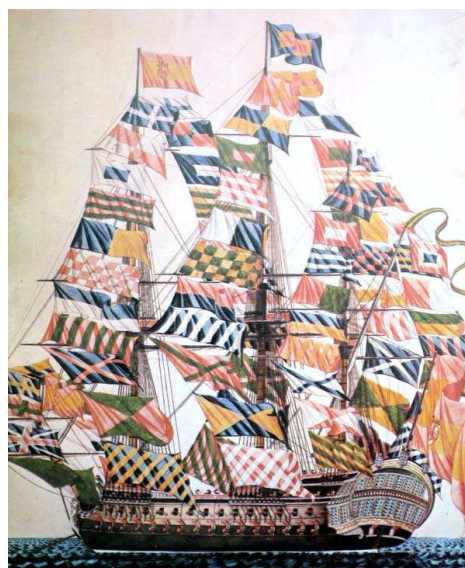


Fig. 139 y 140. La imagen de la izquierda es un navío de línea de 112 cañones, engalanado, visto por la aleta de babor; la imagen de la derecha es un navío de 80 cañones empavesado y visto por babor. La diferente factura de realización y composición parecen hablar de dos autorías claras. BERLINGUERO, Agustín o Alejo. Finales del siglo XVIII. Museo de la Armada, Madrid.

Es lógico que los representados sean los barcos de la armada ya que, antes de salir en misiones, sus navíos formaban parte de todas las fiestas de carácter religioso o

²³⁴⁵ NAVARRO, J. J. (Marqués de la Victoria), *Album del Marqués de la Victoria. Facsímil del "Diccionario demostrativo con la configuración y anatomía de toda la arquitectura naval moderna"*, Barcelona, José Ignacio González Lunweg Editores, 1995.

²³⁴⁶ Existe bastante confusión respecto a la autoría de las acuarelas que se hallan en el Museo Naval de Madrid debido a que, al parecer, existieron dos hermanos Berlinguero, Agustín y Alejo. MARTÍNEZ-HIDALGO, J. M^a, *La mar, los buques y el arte...*, op. cit., p. 110. Hay documentación en el museo sobre un cartógrafo, dibujante y teniente de la armada de la segunda mitad del XVIII, llamado Alejo Berlinguero de la Marca y Gallego, MARTINIĆ B. M., *De la Trapananda al Áysen: una mirada reflexiva sobre el acontecer de la región de Áysen desde la prehistoria hasta nuestros días*, Santiago de Chile, Pehuén editores, 2004, p. 69, pero el mismo museo atribuye la autoría de las acuarelas comentadas a Agustín cuya obra parece adentrarse más en el siglo XIX.

extraordinario que se hacían en los puertos donde fondeaban y las escuadras hacían procesiones religiosas para pedir el favor de santos patronos y de la Virgen antes de adentrarse en los combates. Un buen ejemplo de esto lo tenemos en la “Relación de las disposiciones Cathólicas y religiosas, executadas por el theniente general don Antonio Barceló para el embarco de la imagen de María Santísima del Carmen como proctectora de la expedición contra Argel que se executó el lunes 30 de junio de este año de [17]83 en Cartagena”²³⁴⁷ donde se recoge de forma escrupulosa la procesión que se realizó para llevar la imagen de la Virgen del Carmen desde el convento de los carmelitas de la ciudad hasta la cámara principal de la nave capitana de la escuadra, en medio de todos los barcos del puerto, decorados para la ocasión, y sonando todos los cañones de los navíos en continuas salvas²³⁴⁸.

Es una lástima que no dispongamos de nada parecido para Vizcaya: aunque Bilbao fuese uno de los puertos donde los navíos de la armada debían realizar salvas de saludo al entrar tan solo hemos podido constatarlas en Portugalete en el siglo XVII por parte de barcos extranjeros²³⁴⁹ y si no podemos certificar que se hicieran salvas mucho menos aún que estos barcos formasen parte de las fiestas en las villas del Nervión pues los grandes navíos no podían subir hasta Bilbao debido a su calado y, sin duda, evitarían en lo posible enfrentarse a la temida barra de arena de Portugalete. Así pues solo nos quedarían para nuestro estudio los navíos comerciales y en realidad ni eso tenemos porque, aunque los grandes armadores y comerciantes vizcaínos debieron de decorar debidamente sus barcos, no poseemos descripciones sobre ellos...Mucho menos aún nada tan fastuoso como el navío que preparó Martín de Bertendona, perteneciente a la familia bilbaína de la que hemos hablado a raíz de la cruz mayor de Santiago, y que puso a disposición de Carlos V en La Coruña en 1554:

“Toda ella de proa a popa, guarnecida de grana de polvo, colorada [...]; por encima muchas cintas de diversos colores, fixadas con clavetes dorados, y por los bordes de ambas partes más delanteras, de damasco carmesí, sembrados unos bastones y llamas de oro por todas ellas, y por los huecos de lo alto y baxo pintadas muchas historias de la generacion y prosapia del Principe, nuestro señor, muy airosas y por extremo acabadas, con otras antiguallas al principio; las

²³⁴⁷ *Embarco de la virgen María Santísima del Carmen*, 833, tomo IV. Papeles de derecho de la Audiencia de Nueva Galicia, Universidad de Guadalajara (México).

²³⁴⁸ *ORDENANZAS de Su Magestad para el gobierno militar, político y económico de su armada naval: parte primera*, Madrid, Imp. De Juan de Zuñiga, año de 1748, título cuarto, n.º. 35, p. 147.

²³⁴⁹ En un acta se prohíbe que los navíos extranjeros disparen su artillería al pasar por Portugalete pues rompen las bóvedas y vidrieras de su iglesia. A.H.M.P. Libros de actas, c. 3 n. 6, 8-III-1697.

gavias empavesadas; los mástiles y entenas muy polidos, dados de graciosos colores, que en parte hacia algunas labores al romano”²³⁵⁰.

Así pues carecemos de descripciones emanadas de las instituciones territoriales que describan a los navíos que participaban en los hechos festivos pese a que las embarcaciones se utilizaban no solo para que asistiesen de forma pasiva a las celebraciones, siendo decorados como los retablos religiosos, disparando sus cañones como los fuertes del litoral o como grandes tribunas de madera balanceándose sobre las aguas, sino que también se las veía activamente en la recreación de batallas y, a esta actividad, se le sumaban funciones procesionales y de recreo.

Los barcos, como medio de transporte, podían ser utilizados para el traslado de personalidades a determinados lugares, como si fuesen carros engalanados en honor de la festividad celebrada. Este tipo de uso es el que encontramos en Bermeo, por ejemplo, donde los barcos del puerto fueron utilizados para la celebración anual del ritual de arrojar la teja ante las aguas de la isla Izaro, como forma de posesión del territorio que llegaba hasta la isla. Aunque en varios documentos se cita al padre Henao como autoridad para asegurar que al menos en 1641 esta procesión ya se llevaba a cabo tal y como se la conoce hoy en día²³⁵¹ la documentación más antigua que hemos hallado sobre la procesión naval se refiere al año 1687 y en ella no se hace alusión a los barcos :

“Lo segundo que en la romeria que se hubiere de hacer el dia de la gloriosa Santa M^a Madalena al conbento de la ysla de la madre de Dios de Yzaro que es acto de juridizion no se gaste en aquel dia en rrefresco mas de 50 reales de vellon”²³⁵².

Aunque en esta primera cita no encontremos alusión a los barcos que participaban a la procesión a la isla, donde después del acto jurisdiccional de arrojar la

²³⁵⁰ La descripción es mucho más larga y prolija en detalles. Cita en nota en GUIARD LARRAURI, T., *Historia de la noble villa de Bilbao...*, op. cit., vol. 1, p. 456.

²³⁵¹ Citado, por ejemplo, en ZABALA RUIZ DE ARBULO, M^a N.: “La Magdalena”, en *ATLAS de la Diversidad* (en línea).[Citado el 7-10-2010] Disponible en <http://www.atlasdeladiversidad.net/es/node/1094> o en libros como ALLIKA, I.; URIARTE, B., *Bermeoko toponimia: Bermeotarren izana izenetan*, Bermeo, Bermeoko Udala, 2007, p. 1002, siendo el primero que lo nombra ERKOREKA, A., *Izaro...*, op. cit., p. 148 en la siguiente forma: “En frente de Bermeo, mirando al oriente, esta dentro del mar, como a una legua, la isla que llaman de Nuestra Señora de Izaro, donde tienen su iglesia y convento los frailes de San Francisco, que tambien es jurisdicción deste lugar; y el dia de Santa Maria Magdalena van alli todos los años la Justicia y Regimiento y algunos, o los mas, de vecinos en pinazas y barcas, y suele comer el gobierno en refectorio con los frailes a costa del lugar...Y vuelven por la tarde a casa”. Erkoreka lo toma de URIBE, A., *La provincia franciscana de Cantabria...*, op. cit., vol. I, p. 260. Por comentario del propio Erkoreka hemos sabido que Uribe tomó la referencia de una serie de papeles de Henao, desaparecidos tras un incendio, y que nunca fueron divulgados.

²³⁵² A.H.M.B. Libros de actas, nº 1, 13-VII-1687, p. 85.

teja se realizaba una misa en el antiguo emplazamiento del monasterio (se abandonó definitivamente en 1719), más tarde si se hará alusión a ellos aunque solo sea para determinar su número y el pago hecho a los barqueros:

“58 azumbres de clarete ... a las compañías de tres barcos que salieron [...] el día de la Magdalena”²³⁵³.

“Ytem 75 rr. Con que se les gratifico a las compañías de barcos que salieron al obsequio de esta villa el día de Santa M^a Magdalena en que los señores capitulares pasaron a la isla de Ysaro al acto de jurisdicción”²³⁵⁴.

Pero, si bien conocemos que hubo barcos, seguramente los mismos que se encontraban en el puerto y que eran alquilados y hechos engalanar por los munícipes para la festividad, seguimos sin saber nada de su aspecto real y menos del festivo.

Hasta ahora, el balance de nuestro estudio festivo-naval del periodo barroco en Vizcaya no deja de ser un tanto escaso pues, pese a que tengamos muestras de todos los posibles usos de los barcos en la fiesta barroca, los ejemplos son a veces incompletos y poco numerosos. No deja de ser triste en un lugar tan abocado al mar como Vizcaya puesto que los navíos, tanto en sus funciones de retablos-fachadas, como castillos flotantes y armados o como carros procesionales, se convertían en un soporte original y maravilloso dentro de la fiesta, engalanados con banderas y todo tipo de enseñas navales que los convertían en una inesperada orgía de color complementada por el estruendo, temido y a la vez gozoso, de los cañones.

Estas funciones, por si solas, justifican ya el estudio artístico de los buques en la fiesta barroca no solo de Vizcaya sino de todos los grandes puertos de mar de la Corona Española puesto que, si es admisible el estudio del elemento urbano permanente como sujeto sobre el cual se realiza la transformación artístico-festiva, creando un teatro de apariencias donde pocas cosas son lo que se piensa en primera instancia, la investigación en este sentido del elemento naval nos demuestra hasta qué punto la fiesta barroca se apropiaba de todos los espacios posibles, adueñándose de un componente ajeno al discurrir urbano para transformarlo en un apéndice de la propia ciudad lleno de colorido, maravilla y fascinación. En otro escenario de la fiesta.

Sin embargo, para justificar un capítulo dedicado en exclusiva al elemento naval en la fiesta barroca de Vizcaya debemos aportar algo más, algo con la suficiente

²³⁵³ A.H.M.B. Libros de cuentas, n.º. 968/5, 1764.

²³⁵⁴ *Ibíd.*, n.º. 250, 1772.

importancia y calidad que demuestre y a la vez justifique este breve estudio. Ese “algo” es la falúa del Consulado de Bilbao.

Ya hemos dicho que las embarcaciones formaban parte de la fiesta de diversas formas, ya fuese como simples soportes de decoraciones efímeras, como tribunas, como actores de batallas escenificadas, como castillos de estruendosos cañones o, aprovechando por fin su función de navegar, como transportes que realizaban tareas procesionales.

Aunque ahora pueda parecernos extraño, lo cierto es que las procesiones marineras en el Señorío eran más excepciones que reglas en los puertos de la época: Bermeo es la mayor de ellas por su regularidad debido a la necesidad que tenía de salir al mar para asegurar su jurisdicción frente a la cercana anteiglesia de Mundaca que veía frente a sus orillas la isla de Izaro. Lo más disputado estaba casi siempre en tierra: era allí donde se debía afirmar la supremacía municipal, señorial, jerárquica, administrativa o de cualquier otro tipo.

Tan solo una villa, entre todas las del territorio, percibió la importancia de confirmar regularmente su dominio sobre su territorio navegable frente precaviendo posibles ataques a su jurisdicción: esta villa, como es de suponer, es Bilbao.

Bilbao, a través de la centenaria institución del Consulado, no solo arrebató a Portugalete el privilegio de registrar los barcos (incluso disputará con la villa jarrillera el derecho al desembarco de mercancías) que entraban a través de El Abra, sino que afirmó su territorio marítimo hasta la misma entrada de la ría, frente a la costa de Portugalete. Aunque será el Consulado quién se encargue de velar por el mantenimiento de la jurisdicción naval, bajando anualmente en procesión desde Bilbao a Portugalete para tirar la piedra con la boya que cercioraba la llegada de Bilbao hasta las mismas puertas de Portugalete²³⁵⁵ y eligiendo los pilotos que debían vigilar y ejecutar la entrada de los barcos por la ría hasta que pasasen la peligrosa barra de arena portugaluja, el ayuntamiento estará apoyando en todo momento a la institución mercante y naval lo cual la llevará a participar del disfrute de una de las más prestigiosas creaciones del Consulado en la villa: su falúa.

Desde el momento en que quedó claro que Bilbao ganaría su disputa naval y mercantil con Portugalete, el Consulado se esforzó en realizar una marcha anual desde

²³⁵⁵ BAÑALES, G., “Los actos de jurisdicción en la ría motivos de roces”, en *CRÓNICA de la historia de Portugalete: siglos XVII y XVIII*, Bilbao, Fundación El Abra, 2009, p. 23.

la villa bilbaína a la portugaluja para afirmar la posesión y disfrute de esas aguas por parte de la localidad bilbaína. Puesto que se trataba de una función que debía realizarse en las aguas de la ría y El Abra, con muy buen criterio, desde el primer momento los priores y cónsules de Bilbao decidieron hacer una procesión naval a través de la ría, bajando con la mayor pompa y boato posible, para llegar hasta Portugalete donde realizarían la elección del nuevo piloto de La Barra, haciendo reconocer al alcalde y regimiento de la localidad portuaria su derecho a la elección y su obligación a acatarla.

A principios del siglo XVII esta “celebración” era más bien sobria tanto en las embarcaciones como en los elementos empleados: en 1610 el festín que el Consulado daba invitando a las autoridades locales, para que contemplasen su pujanza y se sometiesen de buen grado a ella, constaba de gallinas, pichones, una pierna de cordero, otra de vaca, pan, verdura, fruta y bebida. En cuanto a las embarcaciones se habla del barco que bajó al prior y cónsules desde Bilbao y de la pinaza que se utilizó para llegar hasta La Barra, en donde se arrojaba la teja jurisdiccional²³⁵⁶.

Ya hemos hablado en otro capítulo de cómo aumentó la riqueza de los banquetes dados por el Consulado en Portugalete, en proporción a la importancia de los comerciantes en la propia villa bilbaína. Lo que no varió en esos años fue la denominación de las embarcaciones que el prior y los cónsules utilizaban para el acto jurisdiccional: para llegar a Portugalete empleaban “barcos”, sin mayor descripción²³⁵⁷, y, una vez en Portugalete, empleaban otro “barco” para llegar a La Barra con las autoridades portugalujas.

Todos estos “barcos” eran, por el pago que se hacía a barqueros y remeros, posiblemente de un solo mástil, si lo tenían, y, sin duda, usarían de forma más que habitual los remos para desplazarse por la ría. A partir de 1640 parece que se emplean dos “barcos”, no sabemos si refiriéndose al que utilizaban los cónsules para llegar o al que salía desde Portugalete para el acto de jurisdicción. No queda claro si los cónsules llegaban desde Bilbao con ambas embarcaciones o si las autoridades de Portugalete ponían a su disposición alguna que llevarían los pilotos aprobados. Parece que, al menos para 1669, los barcos que llegaban desde Bilbao eran llevados por el “barquero de la casa”, refiriéndose sin duda al Consulado, y Portugalete ponía el barco que visitaba La Barra.

²³⁵⁶ A.F.B. Consulado, libramientos, caja 154, n.º. 34, 15-VII-1611.

²³⁵⁷ *Ibíd.*, n.º. 21, 21-VII-1636; caja 153, libranza del 4-VII-1640; caja 156, 23-VII-1655; caja 158, cuaderno 63, n.º. 10, 1667; caja 153, n.º. 3, 22-VIII-1669.

La situación estaba planteada de esta manera cuando, en el año 1670, sucede un hecho que lleva al Consulado y los linajes comerciales de Bilbao a replantearse el uso de las embarcaciones a su disposición: el anuncio de la llegada a la villa del cónsul de Holanda, Adrián Tournalon.

Tras la paz con las Provincias Unidas en el año 1648, los comerciantes holandeses empezaron a regresar y asentarse en Bilbao, coincidiendo su asentamiento con el mayor periodo de expansión comercial de la villa entre 1655 y 1670 en el que probablemente tuvieron mucho que ver²³⁵⁸. En 1656 ya se había nombrado un cónsul holandés con jurisdicción en Guipúzcoa, Vizcaya y Cantabria por lo que, siguiendo una evolución lógica, el 15 de diciembre de 1670 Tournalon avisa que llegará a Portugaleta vía Madrid, “y como el rey solicita que se le agasaje, es recibido por el Consulado con la falúa, en la que es trasladado desde el Abra a las calles de la villa”²³⁵⁹.

Esta es la primera cita documental que se tiene sobre la creación de una falúa en la villa bilbaína. La falúa es una embarcación de respeto, es decir, una embarcación que las autoridades navales empleaban para desplazarse de los navíos a los puertos y viceversa. En el “Diccionario marítimo español” de 1831, el primero publicado en España, se la define así:

“Bote grande, de veinte o más remos, con dos palos y carroza a popa, que sirve para uso de los generales y otras personas de caracter. Antiguamente se decía faluca”²³⁶⁰.

Esta primera definición en español está mediatizada por las impresionantes falúas que se realizaron entre finales del siglo XVIII (como la real portuguesa de 1785) y principios del XIX pero ya reconoce su uso para autoridades navales y nos recuerda dos de sus elementos principales y definitorios: los remos y la carroza [fig. 141].



Fig. 141. Falúa real portuguesa (1785). Museo de la Marina, Lisboa.

²³⁵⁸ ZABALA, A.: “Los holandeses en Bilbao: la reconstrucción de la comunidad tras el Tratado de Münster (en línea)”, p. 4 [Citado el 7 de octubre de 2010]. Disponible en: http://www.usc.es/estaticos/congresos/histec05/b24_zabala.pdf.

²³⁵⁹ *Ibíd.*, p. 5 y 10.

²³⁶⁰ *DICCIONARIO marítimo español*, [redacción atribuida a Timoteo O’Scanlan], Madrid, 1831, p. 271.

El uso de estas embarcaciones en España se remonta al reino de Felipe IV, cuando el virrey de Nápoles en 1639 regaló al rey seis góndolas, guarnecidas en plata y algunas con carroza, que se utilizaron para realizar paseos y escenificaciones navales en el lago y “río grande”, un canal que salía del lago artificial, en el parque y palacio del Buen Retiro en Madrid²³⁶¹. Estas góndolas, como es de suponer, iban tripuladas con remeros que llevaban a las personas reales, sus invitados e incluso los actores por las aguas del palacio madrileño [fig. 142].



Fig.142. Maqueta de representación teatral en las aguas del estanque de El Retiro ante el rey Felipe IV y su corte. Puede verse una recreación de una de las góndolas con carroza regaladas al rey por el virrey de Nápoles. Museo de la ciudad de Madrid.

El hecho de que hasta esta época no se encontrasen en España embarcaciones similares hace que sea imposible atribuir a Bilbao una falúa antes de ese momento. Esta afirmación es importante ya que la única representación de la falúa o góndola (pues ese es el nombre que se le atribuye en la figuración pictórica)²³⁶² del Consulado es de fecha incierta y se la presupone anterior a los primeros datos documentales que datarían de 1671²³⁶³. Este cuadro, que ostenta una cartela que identifica el barco representado como la góndola que el Consulado hizo fabricar antes de que se hiciese el edificio del ayuntamiento, comenzado en 1675, haría coincidir en años la primera realizada por el Consulado con el óleo [fig. 143].

²³⁶¹ FERNÁNDEZ DURO, C., op. cit., vol. 5, pp. 65-66.

²³⁶² En el *DICCIONARIO marítimo...*, op. cit., p. 300, se califica a la góndola como embarcación menor o “falúa de recreo”.

²³⁶³ VIAR, J., op. cit., pp. 26-27 y 90.



Fig.143. BRUSTIN, F. atribuido a: Falúa del Consulado de Bilbao, último tercio del siglo XVII. Euskal Museoa-Museo Vasco de Bilbao.

La cosa se complica porque desde la época del historiador Guiard, que realizó el grueso de sus investigaciones en las primeras décadas del siglo XX, se atribuye el cuadro a Francisco de Bustrin a quien veíamos en 1664 pintar el monumento de Santiago y que podía haber realizado el cuadro antes de 1671. El caso es que los investigadores y la vox populi quieren ver en este cuadro no la góndola de 1671 sino otra anterior a la que habría sustituido la de 1671²³⁶⁴ y de la que nosotros no hemos encontrado ninguna noticia. De hecho, en la monumental obra de Guiard sobre el Consulado y la villa de Bilbao, las primeras noticias que se dan sobre una falúa en Bilbao son también de 1671²³⁶⁵ y no hay dato alguno anterior.

Se alega también, aunque nosotros no hayamos podido comprobarlo, que el óleo puede ser muy anterior a la cartela que se ha pintado para esclarecer el tema, posterior a todas luces a 1675, con lo cual la embarcación representada podría preceder a esa fecha pues hay detalles de la decoración de la falúa de 1671 como un “escudo de Armas de la Cassa pintado y dorado con dos cirenas que fue de la popa de la falua que la Cassa tenía los años pasados”²³⁶⁶ que no aparecen en la pintura. En la relación en que aparece este detalle de la popa también aparecen otros como las seis columnas torneadas que se adivinan en el cuadro o las cenefas de damasco carmesí del toldo de la carroza que si se encuentran en la representación pictórica.

A nuestro parecer el hecho de si el cuadro representa o no a una falúa anterior a la de 1671 no importa tanto como demostrar los fallos náuticos e históricos del mismo.

²³⁶⁴ VIAR, J., op. cit., p. 27.

²³⁶⁵ GUIARD, T., *Historia del Consulado de Bilbao...*, op. cit., p. 554.

²³⁶⁶ “Vienes y alaxas que tiene la Cassa de la Contratacion de esta noble Villa de Bilbao y se hallan en ella este año de mill y seiscientos y ochenta y quatro”. *Ibíd.*, p. 552.

En el caso de que el cuadro represente en verdad una embarcación anterior a 1671, esta sería una adaptación de alguno de los barcos disponibles por el Consulado, chalupas o pinazas, decorado a modo de las góndolas reales, aunque sería más lógico pensar que la embarcación representada es en verdad la de 1671...muy mal pintada.

En verdad la representación de la falúa es horrible y sin perspectiva clara: la popa de espejo, común a las falúas del periodo, parece acabada en punta y el codaste, parte recta del casco que se une a la pala del timón, ¡es curvo!²³⁶⁷ Y tampoco se distingue dónde acaba la pala del timón, el codaste (que parece algo revirado respecto a la perspectiva en perfil de la proa), la popa...Por no hablar de la balastrada que asciende en una curva demasiado pronunciada desde el área de la carroza hasta el coronamiento de la popa o de las relaciones dimensionales entre la carroza, la obra muerta (la parte del casco de la embarcación que sobresale del agua) y las personas. Un cuadro muy mediocre y un desastre de representación náutica en resumen.

Aún con la pésima representación pictórica que supone, el cuadro muestra ciertas características que no deberían caer en saco roto: la primera, la decoración de la obra muerta. Es evidente que los objetos representados, tambores, mosquetes, trompetas y guirnaldas, representan al Consulado pues, si vemos el gran sello de 1693 de la institución [fig. 144] apreciaremos como las trompetas, mosquetes lanzas, anclas, flechas, etc., junto a la típica decoración vegetal de esas fechas rodean un galeón que no representa los navíos españoles contemporáneos que bajo las directrices de Gaztañeta y Garrote se empiezan a construir.

El navío en cuestión recuerda en sus formas, con ese tajamar sobre el que parece alzarse un león, el tormentín que se levantaba sobre el bauprés, suprimido en los barcos de la Armada Española en 1720²³⁶⁸, el artillado castillo de proa o el sobrecargado castillo de popa, el modelo tan bien representado por el “Sovereing of the Seas” en 1637, es decir, de 60 años antes.

Si el amor por los objetos bélicos como muestra de poder es algo que el Consulado comparte con las autoridades municipales bilbaínas, lo mismo se puede decir

²³⁶⁷ A este respecto se debe comentar que, si no fuese por lo que parece la pala recta del timón, la zona elevada en popa y el adorno de la roda en proa, la embarcación del cuadro podría ser una chalupa, una embarcación característica de la zona cantábrica desde finales del siglo XVI, que se identifica claramente por su codaste curvo, que bien podría haber sido alquilada y engalanada por el Consulado a los marinos de la villa para poder realizar la visita a Portugalete. Tal vez para un pintor poco acostumbrado a los temas navales la chalupa y sus adornos se transformó en algo parecido, siquiera remotamente, a la góndola de la que habla la cartela del cuadro.

²³⁶⁸ *El BUQUE en la Armada Española*, 2ª ed., Madrid, Silex, 1999, p. 410.

del amor por la tradición y las formas conocidas, en este caso de construcción de navíos, como se aprecia en los emblemas con que se va a representar a lo largo del tiempo la institución pues los navíos que aparecerán en sus escudos publicados en las ordenanzas de 1738 e incluso las de 1796 con el grabado hecho por Luis Paret [fig. 145] representan barcos anteriores a 1720, todos con el tormentín eliminado, en el caso del escudo de 1796 casi 80 años antes, y espejos de popa con coronamientos estrechos, típicos del siglo XVII.

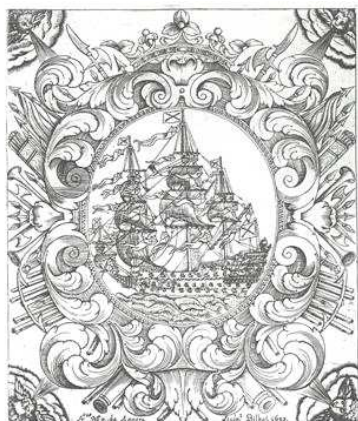
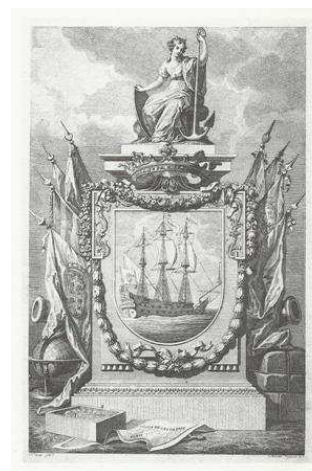


Fig. 144 y 145. Grabado del sello del Consulado de Bilbao (1693). PARET, L.: Escudo del Consulado de Bilbao (1796).



Ese amor por la tradición nos lleva de nuevo a la representación pictórica de la falúa-góndola y nos hace preguntarnos si, en un momento de progresiva recuperación económica, los priores y cónsules bilbaínos habrían elegido para la embarcación un tipo de decoración que no hubiesen conocido antes y la respuesta es, por supuesto, que no. Creemos que la decoración de la falúa ya debía de haber sido realizada, más modestamente, en otros navíos del Consulado, si no para la procesión y acto de jurisdicción en Portugalete, para otros momentos festivos como el recibimiento de Juez Mayor dónde participaron varias embarcaciones de remos. Pensamos, además, que esta decoración sería pictórica: incluso el escudo con las dos sirenas del que hemos hablado antes sería un relieve pintado que debería estar en la popa de la nave que recuerda a la decoración de las popas de los navíos del siglo XVII antes comentadas. Pese a las dificultades que suponía una decoración pictórica, que debía ser reparada de forma constante por el daño del agua, no fue este hecho el que causó la ruina de la embarcación: en 1684, año de la relación transmitida por Guiard, la falúa estaba no solo arruinada sino perdida en una crecida de la ría de 1680, repartiendo el Consulado sus diversos elementos decorativos por la villa desde 1681²³⁶⁹.

²³⁶⁹ GUIARD, T., *Historia del Consulado de Bilbao...*, op. cit., pp. 552-553.

Hemos de darnos cuenta que si bien los escultores de popas no tuvieron mucho trabajo en esta primera falúa, los pintores si la tendrían. Recordemos además que en el siglo XVII los monarcas españoles crearon la figura del pintor real para sus embarcaciones, cargo al parecer mucho más prestigioso que el de constructor de popas. Hay además datos que atestiguan que en Vizcaya existía también la figura del pintor de navíos como lo vemos en el caso de Juan de Eguerre, maestro pintor, vecino de Bilbao, a quien se contrató en 1589 precisamente para las pinturas de las naos y navíos reales²³⁷⁰. Es lógico suponer que con estos antecedentes, y aún saliendo de una gran crisis económica, la decoración de la falúa fuese, efectivamente, pictórica.

Se salvaron de la ruina la mesa alrededor de la cual se sentaban los pasajeros de la falúa, los palos dorados y la estructura de la carroza, con sus florones, el damasco carmesí de faldones y cortinas y el escudo tantas veces mencionado. Es de suponer que la falúa, al ser guardada, era despojada de todos los elementos decorativos posibles quedando el casco desnudo. Bien guardados los elementos más efímeros, serían ellos los que perdurarían: con la tela se hizo una colgadura para el balcón del ayuntamiento, también casa del Consulado, demostrando de nuevo como una de las grandes virtudes de las autoridades bilbaínas del momento era el ahorro y la reutilización de elementos artísticos.

En los diez años que la falúa estuvo en activo se sacó buen provecho de ella en varias festividades (además del acto jurisdiccional en La Barra de Portugalete) como el día de San Pedro o la canonización de San Fernando en 1671, dándose sobre su cubierta un fresco para las autoridades, aunque, si la memoria de la falúa del Consulado ha sobrevivido hasta hoy en día en la villa es, sobre todo, por su participación en el Corpus Christi²³⁷¹.

Con el tiempo, el acto jurisdiccional de La Barra perdió su sentido más afirmativo e impositivo sobre las autoridades portugalujas, quedando como un reconocimiento anual de las condiciones de El Abra y como confirmación de los títulos de los pilotos, por lo que el Consulado buscó prestigiarse festivamente ante sus

²³⁷⁰ Archivo General de Simancas. Contaduría Mayor de Hacienda. XVII - Contaduría del Sueldo. 397.2 - Segunda Serie. L 289, folio 865, 1589.

²³⁷¹ A.F.B. Consulado, libramientos, caja 154, nº.2, 26-VIII-1672; nº.3, 29-VIII-1671; nº. 15, 18-VII-1672; nº. 34, 22-VII-1673; caja 153, nº. 4, 12-IX-1673; nº. 20, 20-VII-1674; nº. 42, 24-VII-1674; caja 158 bis, cuaderno 82, nº. 2, 18-VIII-1675; cuaderno 82, nº. 11, 8-VII-1676; cuaderno 83, nº. 3, 9-III-1677; las llamadas "menudencias", cuaderno 83, nº. 32, 4-I-1678; cuaderno 84, nº. 7, 26-VI-1678; cuaderno 84, nº. 31, 5-I-1679; cuaderno 85, nº. 2, 30-IV-1679; cuaderno 85, nº. 29, 7-I-1680.

convecinos y compañeros en el edificio municipal a través de esa falúa que crearon casi como una imposición real con otra fiesta, la celebración del Corpus.

Es innecesario a estas alturas que expliquemos la importancia del Corpus en España, el Señorío o la villa bilbaína. Por su importancia tanto ideológica como festiva es normal que las autoridades del Consulado quisiesen formar parte activa de su organización pese a que ésta estuviese otorgada en exclusiva a la cofradía delegada por el ayuntamiento. Una forma de prestigiarse a si mismos y prestigiar también a los munícipes era invitar a estos a formar parte de las procesiones festivas dentro del recinto urbano de una manera hasta entonces nunca vista y en una embarcación magnífica tanto por su decoración y hechuras como por su simbolismo naval y comercial.

Aunque desconocemos el recorrido que haría la falúa con ocasión de la víspera del Corpus, es de imaginar que iría de los muelles de San Antón hasta los de San Nicolás en los momentos en que alguna de las procesiones llevase ese recorrido a lo largo de La Ribera. En el trance de partir desde San Antón la plasmó a principios del siglo XX el pintor Manuel Losada que recogió el momento en que las autoridades embarcaban ante la contemplación de los vecinos congregados en la Plaza Vieja y el puente de San Antón [fig. 146].

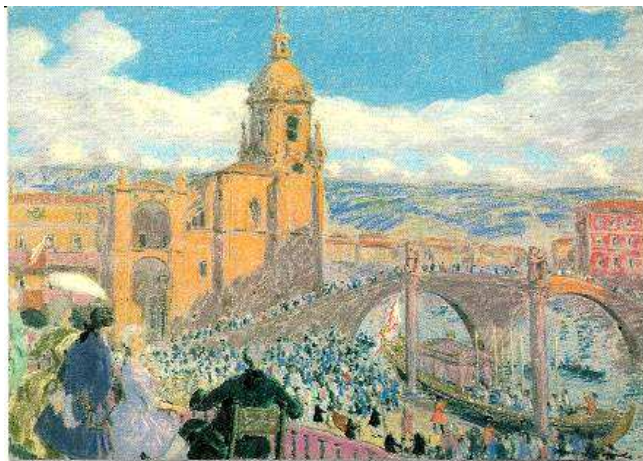


Fig.146. LOSADA, M.: La falúa del Consulado o Fiesta del Consulado (en el siglo XVIII), c. 1917. Pastel Ingres. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Es de notar que el dibujo al pastel de Losada plasma la embarcación del siglo XVII en una ambientación dieciochesca ya que los decimonónicos no conocían representaciones de la falúa en el siglo XVIII. Hoy en día no estamos mucho mejor, de hecho, hace 60 años, cuando en 1948 las autoridades franquistas de Vizcaya decidieron celebrar el centenario de la Marina de Castilla llevando hasta Portugalete las reliquias de Fernando III el Santo, recrearon la falúa del Consulado del cuadro del siglo XVII,

con los elementos decorativos tallados, la carroza, la bandera del Consulado y los ocho remeros preceptivos²³⁷².

Es evidente que las autoridades de Bilbao aprovechaban su embarque en la falúa para comer y beber bien y regar su paso por la ría con salvas abundantes de mosquetería. Además los alguaciles iban junto a la falúa en una chalupa en la que previamente se había llevado a los criados para preparar el banquete. Su paso por las aguas de la ría debía ser no solo ameno para ellos sino espectacular para la gente que quedaba en tierra y podía seguir su paseo acuático.

Sin embargo la falúa requería, por su condición de estructura realizada en materiales efímeros (como los barcos de vela), ser carenada prácticamente todos los años, siendo repasada con estopa, ensebada, embreada y guardada en la lonja de Cristóbal de la Llana, vecino de Abando, en los muelles de Ripa²³⁷³. Aparte estaban los gastos de la decoración como los balaustres nuevos de la “galería” o las telas de colonia colorada que se compraban para las sirenas del escudo de popa. En este sentido es de destacar que se encargase al mismísimo Martín Amigo, el mejor pintor de Bilbao en todo el siglo XVII, que dorase dos palos largos que faltaban al cielo de la falúa y que pintase de verde y amarillo los balaustres de hierro que se hicieron para la misma²³⁷⁴. Este hecho nos habla tanto de la consideración en que el Consulado tenía a su falúa como de la consideración que las autoridades de Bilbao tenían hacia el trabajo de Amigo y de las necesidades del pintor en la villa.

Cuando se celebró el acto de jurisdicción de La Barra en mayo de 1680 la falúa ya había desaparecido²³⁷⁵. De hecho no se vuelve a citar la palabra falúa en la documentación del Consulado hasta el año 1737, cuando se nos habla de la reparación del mastil, escotilla y caña del timón de la falúa²³⁷⁶. Aunque aún se mencione una falúa en el año 1739²³⁷⁷, no creemos que deba de pensarse en una embarcación similar a la góndola de 1671 ya que en ningún momento se nos habla ni de carroza ni de decoraciones similares a las ya vistas. En realidad pensamos que durante la mayor parte del siglo XVIII se intercambiarán los términos “lancha” y “falúa” para referirse a esta

²³⁷² LAS HAYAS, R.; RUIZ, J. M^a; ARÓSTEGUI, G., *Portugalete: fotografías de su pasado religioso: tomo I*, [Bilbao], Asociación Amigos de la Basílica de Santa María de Portugalete, 1994, p. 70.

²³⁷³ A.F.B. Consulado, libramientos, caja 153, n.º. 23, 18-VII-1674; caja 154, n.º. 3, 5-IX-1672; caja 158 bis, cuaderno 82, n.º. 15, 18-VII-1676.

²³⁷⁴ *Ibíd.*, caja 153, n.º. 42, 24-VII-1674.

²³⁷⁵ *Ibíd.*, caja 158 bis, cuaderno 86, n.º. 4, 21-V-1680.

²³⁷⁶ *Ibíd.*, caja 159, legajo 6, n.º. 41, 1737.

²³⁷⁷ *Ibíd.*, legajo 17, n.º. 13, 28-VIII-1739.

embarcación del Consulado que unas veces será propia y otras alquilada²³⁷⁸; en 1766 se dice que los cónsules embarcarán a las siete de la mañana “en una lancha o falúa de dos que han estado preparadas en la lengüeta principal del prado del arenal”²³⁷⁹. Esta forma de nombrar a la embarcación del Consulado se repetirá en los actos de jurisdicción hasta 1784 donde ya se pasa a decir exclusivamente “falúa”²³⁸⁰.

Creemos que las lanchas serían embarcaciones sin cubierta, con remeros, donde podría instalarse un toldo a modo de carroza²³⁸¹ pero nunca serían hechas con el propósito de servir como embarcaciones de respeto, es decir, para representar a la autoridad que las utilizaba en momentos de compromiso civil y social. Para compensar la pérdida de importancia y representatividad de sus embarcaciones (el Consulado siempre poseerá algunas gabarras y lanchas) esta institución aprovechará los momentos festivos para aumentar la importancia de las salvas disparadas desde barcos en la ría y para utilizar trompetas y clarines que tocarían desde las lanchas procesionales²³⁸². De esta manera el oído, a través del estruendo y la música, será halagado para compensar la pérdida de belleza visual. Una evolución paralela a la importancia de los elementos militares en la fiesta bilbaína en contra de los artísticos.

Es de imaginar que, con el tiempo, estas lanchas se quedarían cortas para las ambiciones de representatividad del Consulado en los momentos festivos: el poder de los comerciantes en la villa iba aumentando y era necesario contar con una embarcación propia que mostrase visualmente ese poder por lo cual se hizo preciso regresar al concepto de falúa.

Paralelamente, mientras que el Consulado evita ese gran gasto, los comerciantes dieciochescos de la villa bilbaína tendrán embarcaciones propias para visitar a sus navíos en el puerto y a esas embarcaciones no las van a llamar a finales del siglo XVIII “lanchas” sino “falúas”. Sabemos, por el pleito de G. de Uhagón contra José de Oyarzabal, de fecha inconcreta aunque indudablemente de fines del siglo XVIII, que los comerciantes de Bilbao tenían varias de estas falúas comerciales (Uhagón pleitea contra Oyarzabal por haber guardado mal este último su falúa y haber sido arrastrada ésta en una riada), falúas en las que se desplazaban a Baracaldo, Portugalete y “otros [lugares]

²³⁷⁸ En el año 1778 llegan a alquilar la lancha de la Inquisición. A.F.B. Consulado, libramientos, caja 120, nº. 12, 1778.

²³⁷⁹ A.F.B. Consulado, libro de actos de jurisdicción, nº. 93, 1588-1800, nº. 12, 13-VIII-1766.

²³⁸⁰ *Ibíd.*, nº. 25, 26-VIII-1784.

²³⁸¹ A.F.B. Consulado, cuentas del síndico, caja 118, nº. 43, 1782.

²³⁸² A.F.B. Consulado, libramientos, caja 120, nº. 12, 1778; cuentas del síndico, caja 118, nº. 41, 1782; caja 121, nº. 21, 19-IX-1788.

que le acomodaban”²³⁸³ y que tenían no solo carrozas con telas caras sino que hasta disfrutaban de ventanales en las mismas.

Es un momento de esplendor para los grandes comerciantes que pronto se trocará en penurias, momento que coincide con los deseos de manifestación de poder del ayuntamiento frente al poder centralista que ejemplifica la Diputación. No es de extrañar que en este ambiente surja la mayor y más lujosa de las falúas del Consulado en el periodo.

De la falúa de finales del siglo XVIII no queda ninguna imagen. La única representación que nos resta de las embarcaciones que el Consulado utilizaba en ese siglo para hacer los actos jurisdiccionales se encuentra en una vista de Portugalete de la primera mitad de la centuria en la que, bajo un número 21, se percibe la llamada “lancha del Consulado” [fig. 147 y 148].



Fig.147 y 148. Portugalete y su barra: vista general y detalle de la falúa del Consulado (1740). Autoridad Portuaria, Bilbao.

Es una representación bastante diminuta pero en ella se aprecia una embarcación con ocho remeros y mástil en la que se enarbola un gallardete con la cruz de San Andrés, con una carroza decorada y una gran bandera en la popa. El casco parece tener algún tipo de decoración al igual que el espejo de popa. Esta representación indica que, a efectos reales, la lancha que el Consulado poseía y utilizaba para los actos jurisdiccionales se engalanaba y decoraba como si de una falúa se tratase aunque, por la

²³⁸³ A.F.B. Corregimiento, 0358/010, finales siglo XVIII, pp. 41, 42 y 45.

estructura de la misma y su función básica, no llegase a ser considerada como tal a pesar de recibir esa denominación y se la confundiese numerosas veces.

De cualquier forma, debido al aumento de la importancia social y económica de los comerciantes en la villa, la idea de que la embarcación de respeto que el Consulado utilizase para sus actos más simbólicos fuese una simple lancha decorada empezó a disgustar a la mayor parte de sus miembros máxime cuando la villa se estaba jugando ante la autoridad central sus derechos políticos en el territorio:

“Por haver nottado barios que quando este Ylustre Consulado y su tribunal pasa a la villa de Portugalete a los actos de Jurisdicion y ottros menesteres lo hace en unas embarcaciones poco o nada decentes a tan respetable comunidad se resolvió dar comission y facultad a dicho sr. Sindico para que con la maior brevedad baliendose de persona inteligente de su maior satisfacción haga construir a costa del consulado una falua decente y capaz para el uso de dichos actos”²³⁸⁴.

Sin embargo debemos creer que no solo se realizó una gran falúa sino que también se compuso una falúa menor que pasó a estar a disposición de los miembros del Consulado para agasajar a personas particulares²³⁸⁵. Mientras, la falúa mayor quedó para los actos protocolarios más importantes y el préstamo a las instituciones más señeras del Señorío, las únicas dignas de desfilas en semejante navío:

“...el estado de dicha falua, y que por falta de tiempo no havia concluido con algunos adornos interiores que le restan, y al mismo tiempo que de franquearse dicha falua a algun particular llegaria a ser tan comun que dejaria de tener aquella ostentación, respeto y estimacion que correspondia: en cuiá vista se acordó y resolbió que tan solamente pidiendo se concediese dicha falua a este Mui Noble Señorío, a esta Noble Villa, su venerable cavildo eclesiastico en comunidad, a señores Grandes de España, tenientes generales, ilustrisimos señores obispos u otras personas de semejante clase”²³⁸⁶.

El fragmento anterior nos sirve no solo para ver la alta estima en que los cónsules tenían a su nueva embarcación, tan ostentosa y digna de respeto que solo las grandes autoridades territoriales, religiosas y militares podían aspirar a viajar en ella, sino que debía ser decorada no solo exteriormente sino también en su interior de tal forma que al tiempo de ser entregada aún faltaban tallas de su adorno.

Aunque desconozcamos el aspecto real de la falúa no nos cabe la menor duda de que debió de ser más impresionante que el de la embarcación del XVII. Al menos en cuanto a la decoración se refiere. Por otra parte tenemos una serie de datos que

²³⁸⁴ A.F.B. Consulado, libros de actas, nº. 467, 30-VIII-1787, pp. 356-357.

²³⁸⁵ *Ibíd.*, nº. 468, 24-VII-1788, p. 42.

²³⁸⁶ *Ibíd.*, 7-I-1788, p. 8.

proporcionan los documentos del Consulado y que nos hablan del tamaño de la embarcación. En primer lugar tenemos la cantidad de madera que fue empleada en su construcción. Aunque los documentos se recogen en pulgadas y codos hemos hecho su traslado al sistema métrico decimal actual²³⁸⁷: del total de tablas de roble que se emplearon para la falúa, casi 153 metros, 10 fueron tablas de 4'875 codos, es decir, de 2'801 m., una tabla de 3'448 m., dos tablas de 5'459 m. y 5 tablas más de 5'073 m. sin contar las piezas curvas, 17, que sumaban el total de casi 15 metros²³⁸⁸. Si contamos en metros lineales la embarcación resultante es pequeña, de unos siete metros de eslora²³⁸⁹ aunque, sin una representación fidedigna de la obra resultante, y sin disponer de más documentación, no se pueden afirmar estas dimensiones de forma tajante²³⁹⁰.

La embarcación fue realizada por Diego Ord, “constructor del Real Astillero de Zorroza”²³⁹¹, un artífice de prestigio para una obra de prestigio, que añadió a la madera ya vista cuatro fresnos para los remos y dos tablones de nogal para realizar la popa. Tan solo por el contraste de maderas ya se aprecia la intención artística de la obra (además de la puramente estructural: las maderas más resistentes a la putrefacción para el casco y el nogal, más oscuro, más duro para tallar y más caro, para el espejo de popa) pero, además, se habrá de sumar la labor del tallista Miguel de Uribiondo, que cobrará por su labor de nueve días 144 reales (porcentualmente es el operario más caro de toda la obra)²³⁹², que en su mayor parte probablemente ocuparía en decir lo que se tenía que hacer a alguno de los numerosos carpinteros que trabajaron en la falúa y que nunca se nombran como “de ribera”.

²³⁸⁷ Aunque la equivalencia entre codos y metros aparece en varias fuentes, hemos tomado como referencia una obra creada como base del modelismo naval español en el periodo barroco con la medida que da para el codo de ribera, 0, 5747m.: HORMAECHEA, C.; RIVERA, I, *El galeón de 16 codos: apuntes sobre la Ordenanza de 1618 y la arquitectura naval española del siglo XVII: unidades de medida* (en línea), p. 3. Actualización del 1 de septiembre de 2009. [Citado el 10 de octubre de 2010]. Disponible en Internet: <http://www.aammb.cat/galeon%2016%20codos.htm>.

²³⁸⁸ A.F.B. Consulado, libramientos, caja 117, n.º. 72, 19-XI-1787.

²³⁸⁹ Dato proporcionado por Juan Apraiz, marino mercante de Bermeo y estudioso de las embarcaciones de ribera, que también indicó que las tablas, al no señalarse su ancho, podían ser de gran grosor, dando lugar a más tablas y más metros lineales con lo cual la embarcación sería mayor. La otra opción sería pensar que en los papeles que hemos consultado no se recoge el total de la madera empleada en la obra.

²³⁹⁰ Se han hecho varias supuestas réplicas de la falúa del siglo XVIII aunque sin ninguna base real, tan solo apoyadas en la pequeña reproducción de la falúa frente a la costa del Sestao en el lienzo citado de principios del XVIII. Como consecuencia las medidas son arbitrarias y dependen del modelista que las haya realizado como, por ejemplo, el modelo realizado por Luis M. Solinis con las siguientes características: la falúa está hecha a escala 1:25, es decir, un centímetro equivale a 25 reales; la eslora es de 0'557 m, la manga de 0'116 m, y el puntal de 0'048 m. Según esto las medidas reales de la embarcación serían 13'92 m. de eslora, 2'90 de manga y 1'20 de puntal, cuando, en realidad, la embarcación tuvo que ser más pequeña.

²³⁹¹ Cuentas sobre la falúa. A.F.B. Consulado, libramientos, caja 117, n.º. 102, 22-XII-1787.

²³⁹² Relación de los operarios que trabajaron en la falúa. *Ibíd.*

Es significativo que se contratase a un tallista, un ejecutor de adornos en madera, salido posiblemente de la Escuela de Dibujo de Bilbao donde se impartía un riguroso programa con clases de figura, adorno y arquitectura para crear maestros en artes decorativas²³⁹³ pero, a la hora de cubrir esas tallas de color y ejecutar detalles pictóricos, se buscó a un dorador prestigioso de la Vizcaya de finales de siglo: Francisco Ruiz, “pintor y dorador”, al que se paga aparte por el “oro, pinturas y trabajo de dorar y pintar la faluga”²³⁹⁴.

Francisco Ruiz, como dorador y policromista, realizó un viaje de formación al santuario guipuzcoano de Loyola en 1783²³⁹⁵ y trabajó en la pintura y dorado de varios retablos como el retablo mayor y varios colaterales de la parroquia de San Vicente Mártir en Mújica o el retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista en Aulesti, que tuvo que ser una de sus primeras obras²³⁹⁶. Era un artista con el que el Consulado había contado en 1779 para restaurar su oratorio. Ya en esa fecha, se le pidió que pintase el “navío” del Consulado²³⁹⁷. Como vemos, de igual forma que se contó con Amigo en el siglo XVII para algo tan simple como decorar las varas de la carroza, también se contó con un artista reconocido para decorar la falúa del setecientos. Aunque sigamos sin saber nada efectivo de su decoración.

Sin duda, y dado el tradicionalismo y el respeto que se tenía por todo el arte emanado de la corte, el modelo que se tomaría para la falúa bilbaína sería el mismo que por aquellas fechas se emplearía para la falúa real...de forma más modesta. Nada que ver sin duda con la famosa escuadra del Tajo que en tiempos de Fernando VI recorriera el río por el palacio de Aranjuez para diversión de los reyes y su corte [fig. 149] y que el castrato Farinelli recreara en un manuscrito que aún se conserva²³⁹⁸.

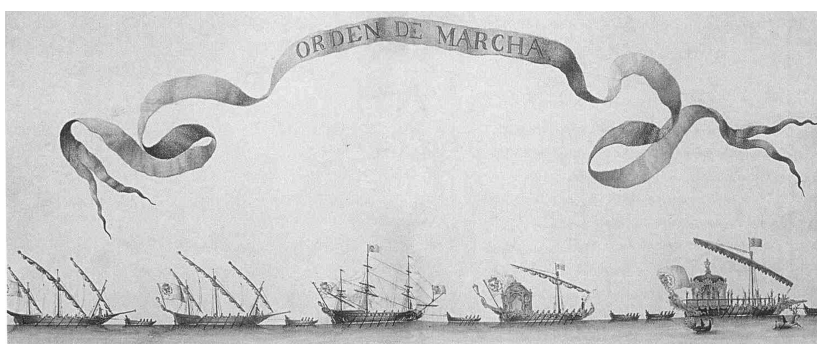


Fig. 149. Orden de marcha de la Escuadra del Tajo. Las falúas (real y “de respeto”) van a la cabeza. Grabado del siglo XVIII.

²³⁹³ RUIZ DE AEL, M. J., “Las escuelas de dibujo del País Vasco en el siglo XVIII: sus modelos académicos”, *Sancho el sabio*, nº. 3, 1993, pp. 149 y ss.

²³⁹⁴ A.F.B. Consulado, libramientos, caja 118, nº. 2, 11-I-1788.

²³⁹⁵ ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: *El retablo barroco...*, op. cit., p. 175.

²³⁹⁶ *Ibíd.*, pp. 351-353, 359.

²³⁹⁷ A.F.B. Consulado, libramientos, caja 117, nº. 36, 4-VIII-1779.

²³⁹⁸ SANCHO GASPAS, J. L., “Los sitios reales, escenario para la fiesta: de Farinelli a Boccherini”, en *ESPAÑA festejante : el siglo XVIII*, op. cit., pp. 175-196.

La falúa de respeto del rey, que aparece la primera en el manuscrito del italiano, cercano posiblemente en el tiempo a la representación menuda de la lancha del Consulado, deja ver una embarcación con mástil y vela, pabellón o carroza de estilo chino, además de los imprescindibles remeros. Ciertamente su decoración en oro, su carroza de forma chinesca, las flores doradas y demás talla destacando en un casco pintado de verde nada tendría que ver con la embarcación del Consulado del periodo y ésta última aún andaría más lejos de otras embarcaciones de la época como el Bucentauro (Buzeus Aureus=falúa dorada) del Dux de Venecia, con la que se celebraba anualmente los desposorios simbólicos de Venecia con la mar [fig. 150]



Fig.150. GUARDI, F.: *Partida de El Bucentauro hacia el Lido* (ca. 1768).

La última embarcación de este tipo fue realizada en 1728, tenía 35 metros de eslora, una “altura” de casi ocho metros y 178 remeros que bogaban 42 remos, por no hablar de la extraordinaria decoración en tallas doradas que recorría cubiertas y casco con figuras de la Victoria, la Prudencia, la Fortaleza, Apolo y las nueve musas...todo para ensalzar a una república que no quería ver su hundimiento económico y político²³⁹⁹.

De todas maneras, es de pensar que la falúa de Consulado estaría mucho más cercana, en concepción, a la falúa que perteneció a Carlos IV [fig. 151] de trece metros

²³⁹⁹ Se conoce su aspecto, ya que fue destruido en 1796 por las fuerzas napoleónicas, a través de varios cuadros de Guardi y Canaletto. MARTÍNEZ-HIDALGO, J. M^a, *La mar, los buques y el arte*, [Madrid], Silex, 1986, p. 182.

de eslora y catorce remeros, construida en Cartagena, y cuya decoración se ha atribuido durante largos años a Mariano Salvador Maella aunque hay voces que la creen de mano de Vicente Gómez, seguidor de los Bayeu, que trabajó con Maella en El Escorial²⁴⁰⁰.



Fig. 151. Falúa de Carlos IV. Pabellón de Marinos, Palacio de Aranjuez.

En cada una de las esquinas de la carroza está representada una fama con trompeta, sirviendo de sostén del toldo de la cámara regia; en la proa un titán lleva una alabarda mientras pisa una ostra gigante; en la popa se encuentra el escudo de España coronado y el casco, sobre la línea de flotación, lleva un friso decorativo con escudos de las provincias españolas²⁴⁰¹. Aunque las falúas de las autoridades portuarias de España siempre sean más modestas que las reales, nunca se ha de olvidar que siempre será la Corte la que sirva de modelo para las realizaciones artísticas del reino en muchos y variados sentidos.

Habida cuenta de las personas que se creían dignas de viajar en la falúa bilbaína sin duda la nave de la villa también hubo de tener un escudo del Consulado tallado en su popa contando con otro tipo de tallas menores a lo largo del casco, tanto por dentro como por fuera, una posible y pequeña decoración pintada, las varas con florones del toldo que se cubriría de nuevo con ricas telas de terciopelo y damasco carmesí, y, sin duda, una sobrecarga de color dorado tanto en la carroza como en los costados de la embarcación. No se puede entender sino la palabra “ostentación” para referirse a semejante obra. Finalmente, la falúa llevaría sobre la popa la bandera blanca con la cruz de San Andrés, cruz de tipo borgoñón en rojo que en la marina española simboliza a la

²⁴⁰⁰ Defensores de Maella, por ejemplo, “Aranjuez y el río como escenario”, en MÍNGUEZ CORNELLES, V.; RODRÍGUEZ MOYA, M^a I., op cit., p. 270. Defensores de Vicente Gómez, *Del NEOCLASICISMO al Impresionismo*, Madrid, Akal, 1999, p. 140.

²⁴⁰¹ OLIVERAS GUART, A., *Guía de Aranjuez: historia, palacios-museos y jardines*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1973, p. 197.

Armada de Castilla desde el siglo XVI pero que, en Bilbao, es imagen tanto del Consulado como de la villa pues el color rojo es el color de Santiago, su patrón²⁴⁰².

Por último destacar el cuidado con el que se detalla en la documentación del Consulado la ropa que llevarían los marineros y el patrón de la falúa: la casaca del patrón era de paño azul, chupa y calzón colorados, y llevaba un sombrero negro mientras los marineros los llevaban verdes²⁴⁰³. En las camisas llevarían “sinta ancha de aguas color de rosa”, ceñidores rojos y corbatas blancas. Es de destacar como les gustaba a los hombres de mar de aquella época vestir con cintas rosas pues ya las encontramos en la vestimenta de los remeros que fueron desde Sevilla a Madrid para navegar en las falúas de El Retiro en el siglo XVII²⁴⁰⁴. Por otra parte es de destacar también cuanto se parece el uniforme del patrón de la falúa al de los oficiales de la armada española de la época, de igual manera que sucedía con los ministriles de Bilbao y los uniformes del ejército español y que tantas ampollas levantaron entre los militares de la villa. Todo para ensalzar el poder de las instituciones locales que los empleaban.

La falúa fue botada y bendecida en los Astilleros Reales de Zorroza el 6 de febrero de 1788. No sabemos cómo desapareció pero, sin duda, su papel teatral y maravilloso quedaría pronto fuera de lugar con los sucesos bélicos que atravesarían el territorio. Era una pieza de espíritu rococó, nacida al amparo de un deseo clásico de ostentación y maravilla muy propio del Barroco que mostraba como, para ciertas empresas, los comerciantes bilbaínos aún se dejaban arrastrar por ideas tradicionalistas en contra de la ideología ilustrada cada vez más en boga, conviviendo durante largos años la lucha entre un clasicismo artístico que llevaba derecho al Neoclasicismo con otro que aún se recreaba en las obras decorativas más prestigiosas del momento emanadas del obispado calagurritano (las torres rococó) y de Francia.

Aunque las autoridades del Consulado buscasen el prestigio con este tipo de embarcaciones es evidente que surgieron en circunstancias concretas y puntuales pues para el acto jurisdiccional en Portugalete les bastaba con una lancha acondicionada para tal fin. El hecho de llamarla “falúa” no la convertía en tal sino que mostraba el deseo de los cónsules de reconocimiento sin crear una embarcación que en verdad lo mereciese.

²⁴⁰² “Según Teófilo Guiard, esta enseña sea posiblemente anterior a la fundación del Consulado y la lucirían los buques que pertenecían a la Cofradía de Santiago”. *ANIVERSARIO del Consulado (1511-2011): La Universidad y Casa de Contratación de Bilbao: El Consulado de Bilbao: 15 de diciembre 2011, 28 de febrero 2012: catálogo de la exposición: [Bilbao: sala Ondare]*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 2011, p. 19.

²⁴⁰³ A.F.B. Consulado, libramientos, caja 121, nº. 1, 2, 3, 4, 6, 8, 9, 28 y 31-I-1788.

²⁴⁰⁴ FERNÁNDEZ DURO, C., op. cit., vol. 5, p. 71.

Dos auténticas falúas en casi dos siglos no es un gran recuento y muestra como las autoridades de Bilbao de cualquier tipo se regían siempre por la sobriedad y la austeridad en lo artístico mientras los ágapes alcanzaban cotas de escándalo: mientras para la fiesta del Corpus desaparece toda mención de lancha o falúa del Consulado desde la pérdida de la construida en 1671, la comida a la que invitaban a los munícipes en la festividad es cada vez más abundante. Esto demuestra como el prestigio y la necesidad fue de la mano en la mentalidad de los cónsules. Mientras que nadie les llamó la atención una chalupa o lancha era más que suficiente para realizar sus actos; tan solo cuando otros les hagan saber que se necesita algo mejor se decidirán a crear embarcaciones que, por si solas, sean dignas de respeto.

9. Conclusiones.

Hemos realizado un largo camino desde que, en la introducción de esta tesis, nos planteamos la circunscripción de la misma y resolvimos que la mejor elección era la concepción de la fiesta barroca como creación artística y material única que manifestaba la totalidad del mundo que le dio origen.

Como primer paso, llamamos **fiesta barroca** a los hechos celebrativos acaecidos **entre los años 1610 y 1789**, el primero por ser la fecha alrededor de la cual se crearon las primeras fiestas que levantaron en España un gran aparato artístico en honor a Santa Teresa de Jesús y San Ignacio de Loyola, y el segundo por señalar el final de la época barroca tras la tremenda convulsión de la Revolución Francesa. Las fiestas de 1610 implicaron diversos montajes artísticos puestos al servicio de la propaganda de las órdenes religiosas por ellos fundadas, los carmelitas y la Compañía de Jesús. Esta propaganda y manipulación de los componentes festivos al servicio del poder, sumado al sentido lúdico de la fiesta heredado del Renacimiento, caracterizó el nuevo fenómeno en un país sometido a una creciente crisis económica y social. Por el contrario, el año que cierra la tesis, 1789, fue elegido tanto por la llegada de la contemporaneidad, tras la revolución en Francia, como por la elaboración de la última arquitectura efímera española de raíces barrocas, realizada en la coronación de Carlos IV.

Pasamos luego a considerar cuestiones más espinosas en relación a la estructura y desarrollo de la tesis. No ha sido ésta trayectoria una tarea fácil ya que tuvimos que ir descartando las formas más habituales de tratamiento de la fiesta, basadas en la simbología de los componentes o en la pura reconstrucción de los elementos efímeros. Teniendo en cuenta que no disponemos escasos testimonios que describan o recojan elementos simbólicos y que no nos quedan restos materiales significativos de la fiesta, era imposible seguir estos senderos. Es sin duda esta escasez de recursos la que ha determinado tanto la originalidad del estudio como su dependencia de las investigaciones precedentes. **Originalidad** porque tuvimos que recurrir a componentes artísticos que en otras regiones más ricas en testimonios se dan por presupuestos (el recorrido urbano) o simplemente se nombran sin profundizar en ellos (comidas, sonidos, trajes, flores...) para plasmar de una forma lo suficientemente veraz un hecho globalizador como la fiesta del Barroco, para reconstruir el escenario festivo no solo con “máquinas” y desfiles sino con los muros, las plazas, los olores, los sabores, las telas o los sonidos que correspondían. **Dependencia** porque era imposible soslayar las

aportaciones teóricas fundamentales que han surgido en España en los últimos treinta años, desde el impulso fundador de Santiago Sebastián y Antonio Bonet Correa, aunque, fundamentalmente, se continúe explotando la senda abierta hace treinta años por Pilar Pedraza y su afán multidisciplinar que nosotros hemos seguido sin dudar pues facilitaba nuestra labor reconstructiva. Tan solo nuestra reiterada incidencia en la cuestión de la reconstrucción del escenario festivo y la influencia mutadora de la fiesta en el arte permanente se ofrecen como nuevas líneas que derivan del camino primario.

1) Nuestro propósito ha sido, en todo momento, el de la **reconstrucción del escenario de la fiesta**, como un “totum revolutum” paradójicamente ordenado pero en el que todo cabía, y siempre hemos subordinado todos los conocimientos a la interpretación artística de los elementos celebrativos. La Historia del Arte ha sido la principal guía en todas nuestras búsquedas pues es en la obra de arte, uno de los mejores testimonios documentales y objeto material de este estudio, donde residen todas las fuentes, todas las explicaciones sociales y psicológicas, para obtener esa visión globalizadora de la fiesta barroca donde la imagen es base y finalidad de todos los elementos y todos los actos. Nuestro fin no era revelar nuevas tendencias sobre la ideología en la fiesta barroca, ni sobre las raíces populares de los componentes festivos, ni sobre el consumo de la carne en época barroca, ni sobre ningún otro asunto similar. Aunque hemos recabado conocimientos de gastronomía, folclore, etnografía, música y organología, junto a otros aspectos más puntuales desperdigados por todo el texto, solo hemos tomado de otros lo necesario para emplearlo según nuestra conveniencia. No hemos aportado novedades en ninguna de estas parcelas sino que hemos supeditado lo ya conocido a nuestros fines, porque lo que considerábamos trascendental para nuestro estudio era cómo se ensamblaban las piezas del armazón festivo hasta formar una imagen artística única, la de la fiesta barroca como escenario del poder, una imagen digna de ser estudiada.

Ha sido pues la idea del “escenario”, como reconstrucción artística-festiva ideal del mundo barroco, tan apropiada para la mentalidad teatralizante del momento, la que ha vertebrado así este proyecto. Ahora bien, dentro de este escenario hemos procurado diferenciar de forma clara entre lo que era escenario permanente (la ciudad con sus calles, espacios y edificios) y el escenario efímero (con sus construcciones y elementos “volátiles”) que nacía y moría con la fiesta.

2) En cuanto al **escenario permanente**, hemos desgajado lo que son los elementos permanentes (orfebrería festiva de cruces y custodias así como un breve estudio de los pasos procesionales para poder vislumbrar el espacio de las tallas en la fiesta) de los elementos urbanísticos y arquitectónicos, tanto el que aún queda como al ya desaparecido.

Tomando como herramientas fundamentales la documentación histórica de las villas y la bibliografía aportada por los estudiosos locales, hemos pretendido realizar un análisis que no solo nos presentase los diversos elementos, calles, casas, plazas, palacios, ayuntamientos o iglesias, desde un punto de vista artístico convencional, sino que hemos procurado mostrar como este escenario cotidiano se creaba, modificaba o supeditaba a la fiesta, ambicionando reflejar la mutación que las celebraciones barrocas operaban sobre estos componentes. En múltiples ocasiones se ha articulado la presentación de este escenario gracias a los **recorridos procesionales** que se convirtieron en el armazón visual y organizativo sobre el cual se sustentaba la fiesta de este periodo. Mediante estos recorridos se han hecho generalizaciones sobre los elementos urbanísticos ya expuestos y se han singularizado creaciones (el edificio de La Bolsa, el ayuntamiento de Bilbao, la portada de la iglesia de santa María de Portugalete o la de la antigua colegial de Santiago en Bilbao) en las cuales la fiesta es un principio fundamental para el resultado final de la construcción.

La procesión se desplazará sobre los trazados medievales de calles angostas y cantones estrechos, edificios mal iluminados, poco ventilados, vías mal empedradas, lugares insalubres y poco transitables, convirtiendo a la fiesta en trasunto del ideal de belleza social, moral y artística al que los hombres del Barroco aspiraban. Sin embargo la fiesta, incluido el elemento procesional, no aportó grandes modificaciones en el urbanismo ni en la arquitectura barroca vizcaína. Esta conclusión, aunque totalmente cierta, debe ser matizada ya que algunas partes de ciertos edificios barrocos vizcaínos estarán fijadas de forma directa por el hecho festivo: la torre de campanas y la portada de Santa María de Portugalete, gran arco triunfal cubierto por la masa de la torre que recibía y dejaba partir el desfile católico, la portada mayor de Santiago, que retoma y amplía el tema del arco triunfal clasicista, o la desaparición de los arcos medievales de la plaza vieja de Bilbao, que impedían el tránsito de los pasos de Semana Santa, son muestras públicas escasas pero relevantes a las que habría que sumar las modificaciones de las construcciones privadas.

Los recorridos procesionales urbanos están en la base de la orientación de las fachadas (desde el edificio diocecesco de La Bolsa en Bilbao a la fachada principal del Palacio Uriarte de Lequeitio), de la creación de balcones (del más famoso y polémico el de los Leguizamón en la Plaza de la Villa de Bilbao al número 30 de la calle de El Medio de Portugalete, aunque todos los de los ayuntamientos responden al mismo fin), de la apertura de vanos debido a la focalización de los puntos relevantes (todas las casas privadas que dan a las plazas públicas tienen tanto balcones como ventanas y bien lo explotaron los bilbaínos cada vez que había toros en la Plaza de la Villa), lugares asociados siempre con el poder, bien fuera este público o privado, institucional o personal. Las élites vizcaínas se cuidaron mucho de destacar personal y visualmente en la fiesta y la presencia desde sus edificios emblemáticos en los eventos celebrativos va a ser reiterada bien sea desde los balcones de los ayuntamientos, del Consulado o de las torres de los viejos linajes. Ahí está el caso paradigmático de los Leguizamón bilbaínos, empeñados en que el ayuntamiento de la villa les brindase la oportunidad de disponer de un balcón cuyo derecho se arrogaron por tradición y que el ayuntamiento les negó por la misma razón.

Esta disputa con los nobles más tradicionales nos recuerda que debemos tener presente que el trazado urbano del cual partiremos a principios del siglo XVII va a ser fundamentalmente el mismo que en los siglos medievales, cuando las villas fueron levantadas a lo largo de todo el territorio. Sin embargo, a lo largo de las décadas veremos que, si bien en lo fundamental las villas no van a ver alterados sus espacios, sí que van a surgir nuevas calles o plazas (como la de Ondárroa) en cuya génesis se encontrará frecuentemente la acomodación al hecho festivo. De esta manera el escenario festivo será un ente cambiante que variará en formas y elementos desde las primeras décadas del siglo XVII hasta finales del siglo XVIII.

3) Recordemos que estamos hablando de un amplio periodo temporal, casi dos siglos, en los que el Arte, en mayúsculas, evolucionó de maneras concretas en Vizcaya, desde el manierismo académico de principios del siglo XVII al Rococó de finales del siglo XVIII. En Vizcaya, en todo momento, debemos hablar de pervivencias del pasado, de la búsqueda consciente de la moderación y de un pensamiento tradicionalista que lastra cualquier creación artística. Debido a la evidente dicotomía entre una mentalidad barroca, un gusto clasicista y desornamentado y la tendencia mercantilista que se afianza con la llegada de la ideología ilustrada, la sociedad, el arte y la fiesta en el

Señorío de los siglos barrocos serán condicionados de forma fundamental. El clasicismo en el territorio vizcaíno no es solo el lenguaje del urbanismo sino también el de la fiesta llegando a eclipsar los pocos excesos que el Barroco se permitió en las villas. Hay una **constante clasicista en la arquitectura barroca vizcaína**, como arquitectura al servicio del poder, que recorre los dos siglos del periodo estudiado y que culmina en la segunda mitad del siglo XVIII donde, sin embargo, la influencia de la Basílica y el Colegio Regio de Loyola, fiel exponente del barroco romano, permitirá que encontremos obras claramente barrocas por su movimiento en plantas y espacios combinados como la parroquia de San Nicolás en El Arenal bilbaíno.

La constante clasicista se explica tanto por las tradiciones de los canteros que perviven a lo largo de estos años como por la insistente idea de moderación arraigada en las instituciones y en la sociedad vizcaína. Lo barroco, arte de propaganda, se refugia en lo religioso (retablos) y el ajuar festivo mientras que el estilo civil privilegiado en ayuntamientos, palacios o casas será el clasicismo con ciertas salvedades decorativas en balcones, arcos o molduras, sobre todo en el siglo XVIII.

El estudio de las villas, sobre todo Bilbao pero siempre sin perder de vista los lugares más pequeños del Señorío, ha revelado un panorama en el que las mentalidades y el gusto artístico se imbrican de una manera irreprochable, siendo uno el reflejo de las otras, mostrando como un estilo arquitectónico responde no solo a las corrientes artísticas del momento sino también a la evolución local de las ideas, la sociedad o la política. De esta manera la fiesta va a manifestar de una forma ideal el afianzamiento de una determinada ideología, la barroca, que será desmontada progresivamente en Vizcaya por el enorme peso de la mentalidad burguesa-mercantil, práctica y poco dada a los excesos, coincidiendo con los fines de una sociedad que parte de la supuesta igualdad de todos sus miembros, manifestada en el arte a través de la falta de excesos ornamentales y de formas inarmónicas. Es el triunfo de una sociedad que valora mucho más un clasicismo desornamentado que un Barroco pleno, lleno de extravagancias decorativas. Incluso aunque se tomen modelos como la basílica de Loyola (conjunto híbrido de un sobrio barroco romano, aunque con un gran revestimiento decorativo churrigueresco tanto en la fachada de la iglesia como en su tambor y cúpula interior), se antepone en ellos el clasicismo de las formas antes que los adornos que sustentan, desechando la lección de los Churriguera ante la tradición del Barroco romano, prefiriendo, por poner un ejemplo, la traza de un cantero trasmerano como Martín de Ceballos, símbolo de clasicismo y tradición, para el ayuntamiento bilbaíno antes que

encargar a Martín de Zaldúa, luego director de las obras de Loyola, una obra de similar prestigio en la villa.

Todo cuanto se puede decir de la evolución de las formas artísticas del Barroco en Vizcaya (tradicción omnipresente, novedades condicionadas, clasicismo de las formas, ornamentación moderada...) está presente en su fiesta, casi siempre contenida, escasa de ornamentos, de “máquinas”, de arquitectura efímera; triunfa lo reaprovechable, los monumentos transformados en túmulos; las banderas, los tapices, las flores de plata que pueden prestarse a las cofradías. Nunca los grandes carros, ni altares, ni obeliscos, ni corredores...El mirador de La Florida bilbaíno apenas dura veinte años; carros triunfales los hay en tres fiestas de la villa del Nervión en casi doscientos años; los túmulos son casi siempre cajas cubiertas de paños con una corona de plata...

4) Es así como llegamos al estudio y reconstrucción de los **elementos efímeros**, habiendo percibido ya de primera mano cómo lo permanente se ajustaba o no al ideario barroco. En este estudio multi e interdisciplinar, hemos hecho una división bien diferenciada entre los elementos artístico-materiales de la fiesta, subdivididos a su vez en permanentes y efímeros, de los que son mucho más evanescentes, tanto en el propio momento festivo como en la memoria posterior, y que podemos denominar “volátiles”. Así pues elementos efímeros serán para nosotros los monumentos y túmulos, de los cuales hemos podido sacar ciertas conclusiones artísticas, haciendo referencias a los altares y otras construcciones más escasas o extrañas (pongamos los ya citados carros de la proclamación de Carlos III o el mirador de La Florida) de los cuales apenas tenemos datos.

El análisis de las pocas estructuras efímeras que nos ha sido legado (exceptuando el monumento pascual neoclásico de Bermeo todas han llegado a nuestro conocimiento documentalente) no podía dar una idea global del fenómeno pero si llegaba para percibir la evolución de las mismas, sobre todo en cuanto a los monumentos, estructuras semiestables, se refería. Aunque no haya llegado ninguno hasta nosotros, tal y como sucede en la mayor parte de España, el estudio de los monumentos pascales ha constituido otro paso fundamental en la reconstrucción de nuestro escenario puesto que nos ha permitido atravesar los dos siglos recogidos en nuestra investigación percibiendo con claridad las permanencias y diferencias que se dieron en los gustos estéticos que presidieron los momentos celebrativos.

4.a) Los **monumentos pascuales** son las únicas construcciones efímeras que nos han permitido una periodización de las mismas. Por un lado, en cuanto a la estructura arquitectónica, su evolución corre paralela a la del retablo en el ámbito vizcaíno, con un primer estadio clasicista de influencia escurialense para llegar a un periodo firmemente barroco de 1680 a 1730 aproximadamente, de influencia churrigueresca, al que sucedería la llegada de los gustos rococós hasta la década de 1780 aproximadamente. Por el tipo de decoración que los monumentos sustentan, éstos se dividen también en monumentos de talla, de lienzos o mixtos. Por último, y de manera fundamental, los monumentos pueden ser arquitectónicos o realizados con bastidores y lienzos “en perspectiva” pues la llegada de los efectos de profundidad, trampantojos y juegos visuales, modificará de forma sustancial la misma naturaleza del monumento, , siendo ideados por arquitectos, escultores y tracistas, haciendo que la tradición que los emparentaba con la orfebrería y el trabajo de las custodias sea desplazada por el trabajo sobre lienzos y bastidores que es creado por los pintores.

De esta manera tenemos las primeras obras de carácter retardatario manierista, a principios del siglo XVII, como el trabajo del pintor Francisco de Mendieta para San Antón en Bilbao, y las obras de mediados de la centuria (el monumento de la iglesia de San Severino de Valmaseda, realizado por Diego Lombera en 1650, o el fabricado para la parroquia mayor de Santiago de Bilbao por Juan de Bolialde tras el incendio de 1640) que, sin introducir cambios fundamentales en las formas arquitectónicas, si ganan una monumentalidad extraordinaria, ajena completamente a las piezas de principios de siglo. Pero será en las últimas décadas de siglo cuando aparezcan novedades directamente relacionadas con el arte barroco como las columnas salomónicas o torsas del nuevo monumento de Durango o los lienzos de 1696 con pinturas de “jaspes” o mármoles para el monumento de Santiago realizado por Bolialde en 1665. A partir de los años 30 del siglo XVIII empezarán a levantarse los primeros monumentos de bastidores o de “perspectiva”, sin tallas ni estructuras arquitectónicas, que pasarán a ser diseñados y realizados por pintores. La máquina culminante de este periodo es, sin duda, el monumento que el pintor rococó Luis Paret y Alcázar levantó para la iglesia bilbaína de Santiago, una hermosa recreación de arquitectura barroca clasicista que albergaba varias escenas pintadas entre las cuales destacaba el lienzo del Cristo yacente con claras influencias de Van Dyck.

El estudio de los monumentos nos ha dado así la clave para una **periodización del gusto artístico en la fiesta**, percibiendo la permanencia del gusto clasicista en las

élites vizcaínas (vinculado al sentido del orden, la norma, a la concepción vizcaína del poder y a la propia evolución artística del territorio) y como su flujo y reflujo, la aparición de la ornamentación barroca y su rápida desaparición, se corresponden no solo con los periodos de las Artes Mayores sino que muestran cómo las ideas que inspiran a estas últimas cobran más importancia en el momento festivo, se muestran con más anticipación y determinan la rápida desaparición de las formas ornamentales barrocas aún cuando el espíritu general todavía pertenezca a ese periodo. La fiesta de consagración de San Nicolás de Bilbao es un perfecto ejemplo de cómo el espíritu barroco permanece aún cuando las formas se decantan hacia una mayor austeridad y la creación artística decrece hasta su mínima expresión.

Pero los monumentos pascuales no solo han proporcionado una periodización de los eventos festivos sino que poseen peculiaridades que afectan a otras construcciones creadas para los momentos festivos, los túmulos. Y es que una característica de todo el periodo es la **reutilización de los monumentos efímeros**, sobre todo para conformar túmulos reales. Si Bilbao destaca por cómo la propia municipalidad se recriminaba el uso continuo del monumento pascual para levantar los túmulos reales (ahí están los decretos sobre las honras de Mariana de Austria en 1696 o el decreto de 1689), Durango, al menos en la primera mitad del siglo XVII, sobresale por todo lo contrario, por levantar túmulos originales para las honras de los miembros de la familia real. Sin embargo, con total seguridad, Durango acabaría siguiendo la tónica del resto de villas, pues la crisis económica acabó con sus “excesos” artísticos llevándose también, ayuda del obispado incluida, las representaciones teatrales en las que participaba toda la vecindad. En realidad, y tal como recordaba Victoria Soto Caba en su tesis sobre los túmulos reales, Vizcaya seguía en esto la tónica de la Corona, no por más utilizada menos vergonzante para los municipios que la empleaban (recurriendo a materiales reutilizados en alabanza a las personas reales, cómo si ellos no mereciesen obras únicas y especiales de sus vasallos), y que fue continuada en época de crisis por buena parte de las villas españolas.

4.b) Este hecho nos lleva al siguiente resultado sobre el arte efímero en Vizcaya, pues la conclusión más evidente es su **pobreza** respecto a otros lugares del territorio español. Apenas tenemos testimonios materiales sobre arte efímero (ningún resto de la época, ninguna reproducción o grabado) e incluso los testimonios documentales son escasos. Lo poco que se conserva nos muestra una aportación vizcaína a la fiesta peninsular exigua, tanto por calidad como por originalidad y cantidad. Hay, por otra

parte, ciertas notas comunes a todas estas creaciones como el recurso de la unidad de las artes tan querido en época barroca, la constante clasicista y las tipologías habituales del periodo como carros, túmulos, altares o monumentos aunque siempre de forma más modesta que otras zonas de la Corona.

Habiendo llegado hasta aquí es forzoso admitir que en Vizcaya no nos vamos a encontrar ninguna decoración efímera excepcional, ninguna pieza remarcable: los monumentos responden a los mismos modelos y características que las custodias renacentistas divulgadas mediante libros y grabados; los túmulos son en su mayor parte un ataúd sobre una grada con sencillos adornos de calaveras y muertes; los carros llevan a los mismos reyes en triunfo pero de forma mucho más modesta a como pueda verse en Andalucía o Madrid. Las arquitecturas que nosotros hemos encontrado no desarrollan programas complejos y nunca merecen una descripción detallada en ese sentido a pesar de contar con lienzos y figuras que simbolizan ciertos conceptos e ideas: en los recintos religiosos tenemos, por ejemplo, el lienzo de la Última Cena en el monumento de Durango de 1612, el sacrificio de Cristo que el católico debe imitar; como reflejo de la Pasión, el Ecce Homo que se realizó en 1677 para las gradas del monumento de San Severino en Valmaseda; la piña del monumento de Paret representando la Resurrección y lo eterno...y si nos referimos a los túmulos reales será la figura descarnada de la Muerte, como remate de las construcciones, y el elemento principal de las Vanitas que nos hable de la fugacidad de la vida y de sus triunfos caducos tal y como suceden en los túmulos que se levantaron para Isabel de Borbón en 1644 en las iglesias de Bilbao y Durango.

Por su escasa entidad, las arquitecturas semiestables y efímeras, incluidos los pocos altares de los que tenemos referencia y que apenas se describen someramente (como el levantado frente al edificio de La Bolsa en Bilbao con motivo de la procesión de consagración de San Nicolás en 1756), son de poca calidad cuando no la tienen directamente, siendo creadas y levantadas por entalladores y carpinteros en su mayor parte, dejando tan solo ciertos túmulos y los monumentos en manos de verdaderos artistas.

5) Estos **maestros artífices** serían un número muy reducido si nos limitásemos a enumerar los nombres de cierto prestigio supraregional que asoman a los documentos municipales como Luis Paret, Martín Amigo o Luis de Foncueba. A ellos hay que sumar una larga lista de entalladores, ensambladores y carpinteros locales que son los

verdaderos constructores de la decoración efímera festiva. A un ensamblador como Juan de Gaminde, que en 1677 no solo ostentaba el cargo de maestro arquitecto y ensamblador para el ayuntamiento sino que se ocupaba también del disparo de los chapines, hay que añadir numerosos **entalladores** como Juan de Sarralde, que realizó el dorado del monumento de San Antón, realizado por Francisco de Mendieta en 1613; Juan de Bolumbiscar que ejecuta el monumento de la Purísima de Elorrio en 1619; Agustín de Uribe que realiza los decorados del Corpus de Durango en 1633 o Juan de Burgoa, entallador que levanta el túmulo de Mariana de Austria en Santiago de Bilbao. A los entalladores debemos sumarles también los nombres de diversos maestros **carpinteros** como Martín de Astola Beitia (o Veitia), que alza la tumba de Margarita de Austria en el Durango de 1612; San Juan de Urizarzabala que hace lo propio con el túmulo de Felipe III en 1621; Martín de Eguiraun que, en el mismo Durango, se encarga de los decorados del teatro del Corpus en 1633 o el valmasedano Juan de Esquibel, en 1617, y Juan de Basarrate en el Bilbao de 1643 que alzan los tablados para las representaciones teatrales y las autoridades.

Pintores, escultores e incluso “maestros arquitectos” tienen otra consideración...al menos para nosotros ya que, en numerosas ocasiones, para las autoridades vizcaínas parecen compartir el mismo rango que los artesanos. Ciertamente habrá pintores y escultores que se ocupen de algunos elementos poco considerados como los fuegos de artificio (tenemos a Emeterio del Castillo y sus invenciones de fuego en Valmaseda), a Francisco de Mendieta, elaborando las mazas de los maceros municipales, a Martín Amigo, dorando los rótulos del monumento de San Nicolás, o a Francisco Ruiz decorando la falúa de fines del siglo XVIII.

Por lo tanto, otra de las conclusiones de este trabajo muestra como muchos de los artistas que trabajaron en Vizcaya, con prestigio o no, se dedicaron a labores relacionadas con los elementos festivos como **medio de supervivencia**. Sin embargo, y un breve repaso basta para demostrarlo, la nómina más elevada entre los maestros de prestigio que trabajaron en el arte festivo corresponde a los pintores. Bien es cierto que conocemos las intervenciones de un buen número de escultores y maestros arquitectos como puedan ser la saga de los Brustin bilbaínos, Juan Bazcardo o Juan de Bolialde, responsable de los dos monumentos de Santiago en el siglo XVII, pero serán los pintores los que se muestren más polifacéticos a la hora de admitir encargos festivos y, en definitiva, los maestros de la madera se verán reducidos en su mayor parte, sobre

todo en el siglo XVIII, a actuar como meros ejecutores de las obras diseñadas por los pintores.

Entre los **pintores** dedicados al arte festivo destacan, cronológicamente, Francisco de Mendieta, que a caballo entre los siglos XVI y XVII hizo esculturas procesionales, monumentos, pinturas en lienzo y admitió todo tipo de encargos para poder prosperar. Por fama y calidad, ya que es muy superior al primero y consiguió proyección más allá de la muga vizcaína, destaca Martín Amigo pintor de caballete que llevó a cabo el el último tercio del siglo XVII desde las pinturas alegóricas del nuevo ayuntamiento bilbaíno hasta los rótulos del monumento de San Nicolás. En los años en que Amigo trabaja en Bilbao destacan también otro puñado de pintores de los cuales se tiene bastante bibliografía como pueda ser Emeterio del Castillo, el pintor-decorador vizcaíno que trabajó en la zona de las Encartaciones durante las últimas décadas del siglo XVII y que, dejando aparte de las figuras que compusiera para los fuegos valmasedanos, realizó varias esculturas y tallas e incluso el dorado del sagrario viejo de la iglesia de San Nicolás de Bilbao para su monumento pascual. Adentrándonos ya en el siglo XVIII destaca Luis de Foncueba (Foncueva según el apellido cántabro; no confundir con su hijo de igual nombre y apellido) , maestro de gran prestigio en todo el ámbito vasco al que hemos encontrado a lo largo de estas páginas creando esculturas, pasos, dorando y pintando sagrarios o retablos, juzgando la obra de otros artistas y, en el ámbito festivo, yendo desde la modesta decoración de los papeles del monumento durangués de la iglesia de Santa Ana, en 1739, al monumento en “perspectiva” de 1783 para la iglesia de la Purísima de Elorrio, cuyas condiciones fueron dispuestas por el propio Foncueba.

Paradigmático es el caso de Luis Paret y Alcázar que hemos desmenuzado cuidadosamente y que demuestra de forma irrefutable cómo los artistas de prestigio, a lo largo de estos dos siglos, tuvieron que recurrir a los encargos municipales en el territorio vizcaíno, festivos o no, para poder sobrevivir: ahí están el proyecto del nuevo retablo mayor de Santiago nunca levantado, las fuentes de la villa bilbaína o el monumento de la parroquia mayor que se convirtió en la obra de mayor envergadura que este artista realizó en el Señorío.

Por último destacar la colaboración del pintor y dorador Francisco Ruiz, que realizó parte de su aprendizaje pictórico en Loyola, con el Consulado de Bilbao y que le llevará a encargarse de la decoración pictórica de la nueva falúa realizada en 1787. No será el primer pintor de la villa que se dedique a este menester ya que el mismo Martín

Amigo, el mejor pintor de Bilbao en todo el siglo XVII, doró dos palos largos que faltaban al cielo de la falúa de su tiempo y pintó de verde y amarillo los balaustres de hierro que se hicieron para la misma en 1677.

De esta manera encontramos trabajando en monumentos, la falúa del consulado o los fuegos de artificio a todo un elenco de artistas en diversas tareas, como pintores, escultores, arquitectos, tallistas, decoradores, diseñadores, etc., que, para sobrevivir en un terreno tan falto de patronazgo artístico, tendrán que recurrir a todos los trabajos a su alcance y allí la fiesta se demostrará como un buen terreno para ahuyentar el fantasma del hambre.

6) Si bien los maestros artífices se dedicaron a la creación de los componentes efímeros de la fiesta hay una serie de elementos a los que nunca se acercaron, al menos no en Vizcaya. Aun siendo elementos indispensables para nuestro trabajo, muchos estudiosos los consideran de carácter secundario en las investigaciones sobre las obras artísticas de la fiesta barroca. Sin embargo, en nuestro caso, queda demostrado que el estudio de los elementos permanentes y las arquitecturas efímeras no podía generar por sí solo el escenario festivo al que aspirábamos y por ello tuvimos que avanzar en nuestra investigación con el análisis de los componentes más perecederos del mismo, los que hemos llamado en varias ocasiones **elementos “volátiles”**. Los aspectos volátiles han sido muy diversos y han abarcado desde la comida, la luz y los colores, las vestimentas, las flores, la música, los fuegos artificiales, los sermones...centrándonos sobre todo en aquellos que han dejado mayor aportación documental, en este caso, los banquetes, el sonido, los trajes o los fuegos de artificio. Así ubicamos en el entorno cotidiano estos elementos y los relacionamos con el ambiente festivo para que encontrasen su espacio en el mismo y contribuyeran a la visión globalizadora que intentábamos plasmar.

Descubrimos muchos hechos interesantes: hemos apreciado cómo estos componentes perecederos en muchos casos no solo tenían una gran importancia sino que su presencia llegaba a eclipsar a los componentes artísticos. Así sucede con la elección de los menús festivos de las élites elaborados en relación al prestigio que se esperaba conseguir como se muestra en los ágapes que realizaba el Consulado, según se tratase de la fiesta de La Barra en Portugalete o la fiesta del Corpus en Bilbao; la disposición de la golilla de los municipales, reconocida por el decoro y la tradición, que ya a finales del siglo XVIII era cuestionada tácitamente por los miembros del ayuntamiento bilbaino que pertenecían al Consulado o al ejército; la adecuación de la

música y los músicos al momento concreto de la fiesta (los organistas en misa; los ministriles con pífanos y tambores para abrir las procesiones; los tamborileros municipales en los bailes...) o la temprana desaparición de las invenciones de fuego, de los fuegos de artificio con una temática (recordemos las figuras en los castillos de Valmaseda o la toma del Castillo en el Bilbao de inicios del siglo XVII). En todos estos componentes siempre predominó un espíritu tradicionalista y un deseo de austeridad que también se reflejaba en las obras de las artes mayores.

Aunque elementos como la comida, las flores, los vestidos, los olores, etc., parezcan etéreos a la hora de ser recreados, siempre nos hemos aferrado a las descripciones documentales, sin adentrarnos en el peligroso campo de la fantasía, acudiendo a instituciones cercanas a las municipales en la plasmación del poder (el Consulado de Bilbao en los banquetes; los cabildos y las órdenes religiosas en la música, sobre todo con la capilla de Santiago, o los problemas en la jerarquía procesional vistos en Bermeo, Valmaseda o Bilbao) cuando se hacía forzosa la reconstrucción fidedigna de los mismos.

De entre los variados elementos precederos que hemos citado a lo largo de nuestro estudio destacan sin duda unos pocos que han centrado nuestro interés por las variadas citas documentales que hemos encontrado. Por la importancia que los protagonistas del momento les concedieron la lista la inauguraría la indumentaria o los elementos **textiles** (tapices, banderas, etc.) que refleja de forma clara la mentalidad tradicionalista de las instituciones locales, su apego a las formas de comprobada eficacia frente a las innovaciones, como vemos en el empleo de la golilla, y su uso de los uniformes militares como medio de ganar la admiración local y dejar patente su fidelidad a la Corona. En consideración seguirían las **comidas**, bien analizadas gracias a los datos del Consulado, ya que el tercer gran elemento, los **fuegos de artificio**, con un componente mucho más artístico que los elementos precedentes (al menos durante el siglo XVII con los castillos y las invenciones de fuego) y citas reiteradas, pocas veces levantó tanta estima y preocupación como los elementos precedentes.

Más etérea, y de importancia ideológica mucho menor en la época, ya que se la consideraba un “ruido agradable”, sería la **música**, elemento con escasas citas en las villas vizcaínas a excepción de Bilbao que, con dos capillas musicales (las de Santiago y San Francisco), era quien regía los gustos del territorio en este sentido. Aunque la organología, a través del estudio de los instrumentos de la época (sobre todo los grandes órganos de las iglesias), nos hubiese permitido un estudio artístico de este componente

la inexistencia de restos en las villas seleccionadas nos ha conducido a una somera visión de estas piezas a través de los documentos municipales. A través del tratamiento del sonido (campanas, algarabía, pregones, sermones...) y la imbricación de la música en los diversos momentos festivos (misas, procesiones, bailes...) hemos logrado, sin embargo, recrear en cierta medida la visión, que no el sonido, del telón de fondo que era el elemento sonoro en la fiesta barroca.

Los **olores** y el componente visual y olfativo que suponían las **flores y hierbas**, con apenas citas, eran sin embargo un elemento festivo habitual con mayor relevancia de significados de lo que en principio podría suponerse. Ahí están las hierbas aromáticas que se disponían ante la Virgen en Durango y las flores que acompañaban a las piezas escultóricas en las procesiones, tal y como se sigue haciendo hoy en día, sirviendo tanto de marco colorista y alegórico como de elemento oloroso de primer orden.

Al elegir el sendero del análisis del escenario festivo hemos tenido que abrir nuevos caminos de comunicación entre vías que hasta este momento no se habían cruzado, centrándonos para ello en la relación que existe entre el marco “permanente” civil y religioso (los espacios urbanos cotidianos) y la transformación artístico-festiva, analizando el sentido de esa metamorfosis y los elementos que se utilizan para conseguirla. De esta forma, se ha llegado a concebir la ciudad como un escenario de lo cotidiano y lo extraordinario donde el poder, mediante la fiesta, se apropia de la escena diaria para representar sobre ella una obra teatral capaz de convencer a espectadores y actores de la bondad de la estructura social que la ha generado.

7) Gracias al estudio realizado, podemos estar seguros que la **escenificación del poder**, de los estamentos propios del Antiguo Régimen, se dio con toda claridad en Vizcaya pese a la igualdad jurídica de los componentes sociales. Las procesiones que, pese a su origen jerárquico-social, tenían un componente de exhibición visual demasiado potente e importante como para no ser tratado de forma artística en su desarrollo por los recorridos urbanos, revelaron cuidadosamente este aserto gracias al estudio visual no solo de vestimentas o, a veces, de adornos corporales, sino también del emplazamiento jerárquico que ocupaban los participantes del desfile en la fiesta, valorando espacialmente cada ubicación recibida. En Vizcaya, por su particular relación con la Corona, las **autoridades** que representan tanto a las Juntas del Señorío como al poder real, especialmente el corregidor y la Diputación, van a disponer siempre de

lugares privilegiados en las fiestas villanas, sobre todo en Bilbao, y la fiesta será modificada en sus manifestaciones tan solo por la presencia de los representantes de estas instituciones. Serán precisamente estos cargos los que suplan la **carencia de las personas reales** que durante estos siglos no aparecerán por el señorío mientras que la lindante provincia de Guipúzcoa, favorecida en este caso por ser fronteriza con Francia y por ser cuna del linaje de los Idiáquez, varios de cuyos miembros fueron secretarios de diversos reyes de los Austrias, contemplará numerosos tránsitos de reyes y reinas por las calles de sus villas, incluida su capital San Sebastián.

Gracias al deseo del poder de plasmarse a sí mismo en los muros de las ciudades a través del espectáculo que la fiesta representa, la escenografía conquista el trazado urbano del Barroco y lo manipula en su beneficio. La **procesión** será el momento clave para que la fuerza de las jerarquías dominantes salga a la luz (y el Corpus se convertirá en su fiesta preclara en este sentido) pero no va a ser el único, al menos no en Vizcaya donde los **alardes**, escenificación del poder que las villas ponen al servicio de su señor, también serán muestrario del poder y de los poderosos locales. Debido a los alardes el caso vizcaíno se hace único no ocurriendo lo mismo con las procesiones festivas cuyos espacios y componentes, rigurosamente dispuestos, se rigen de forma similar a como ocurre en el resto de la Península, con una mezcla de teatralidad, arte e ideología común a todas ellas. Pero la valoración de lo militar, de lo práctico que representa la demostración de fuerza frente a lo superfluo y ostentoso que es el aparato artístico, será uno de los factores que a la larga lastrarán el sentido artístico de la fiesta barroca en Vizcaya y dejarán a las procesiones huérfanas de su trascendencia artístico-social.

Recordemos otra vez que la fiesta era un fenómeno tanto artístico como social o político, empleado para conmover y convencer a las masas, por lo tanto no debe extrañarnos que las élites también lo empleasen como excusa para tomar decisiones que afectaban al trazado de calles y plazas. El poder civil empleaba el momento festivo de todas las maneras a su alcance y manipulaba sus espacios y elementos como fuente de propaganda. Su importancia era tal que incluso los **particulares**, deseosos de ser vistos y apreciados en un momento en el que la jerarquía social era evidenciada, intentaron apropiarse de espacios que eran públicos como sucede con los Leguizamón y el corredor que pretendían levantar sobre la Plaza de la Villa. También instituciones privadas intentarán gozar de los privilegios sociales que otorgaba la fiesta y crearán para ello construcciones propias y singulares que los munícipes aceptarán gozosos para ensalzar su propio poder. Nos referimos, como es de suponer, a la falúa del Consulado

que solo alcanzó su verdadera razón de ser en el seno de la fiesta del Barroco y que desaparecerá con él.

El poder empleaba así la fiesta para reflejar sus anhelos de control a través de la jerarquía que expresaban los vestidos y armas, pero también gracias a los tablados, el teatro, los fuegos de artificio, los altares, las flores, la comida, los olores.

8) Si hay una fiesta en el territorio vizcaíno en la cual se encuentren aunados todos los elementos que acabamos de citar esa es el **Corpus Christi**, tal y como sucede en el resto de España. A lo largo del Corpus y los días de la octava, donde se sucederán misas y procesiones, los poderes municipales harán una demostración clara de su poder gracias a la fiesta, ocupando los espacios públicos de la villa, exhibiéndose para orgullo propio y de sus vecinos. Esta es la verdadera escenificación del poder en Vizcaya, un poder que no deseaba destacar por encima de sus convecinos en el día a día pero no dudaba en emplear la fiesta como vehículo de convicción afirmando la bondad de un sistema “igualitario” a mayor gloria de todos los vizcaínos.

Bilbao es paradigma de este axioma pues en su esplendor los bilbaínos se exhibían no solo ante sus compatriotas sino que también tenían como espectadores de sus celebraciones a los numerosos extranjeros asentados y de paso que se hallaban en la villa. Ellos emplearon todos los componentes arquetípicos de esta fiesta en España (procesión, misas, altares, tapices, ornamentos, gigantes, gigantillas, teatro, toros, fuegos de artificio, etc.) para epatar a propios y extraños, a los representantes del poder foral y señorial, y conseguir el mayor derroche visual y sonoro de todo el Señorío. Tal derroche de orgullo villano, verdadero vertebrador de la fiesta en el territorio, nos ha permitido emplear la reconstrucción del Corpus, con sus recorridos e hitos urbanísticos, con su despliegue de vestimentas y ornamentos, con sus jerarquías espaciales y sociales, con sus luces y luminarias, su música, sus olores, para reflejar de forma clara el ambiente que la fiesta barroca poseía en Vizcaya

Imaginemos un Corpus entre 1672 y 1680 en Bilbao, el más complejo en el territorio vizcaíno. El día mayor las autoridades se reunían en la iglesia de San Antón, desfilando la procesión por la mañana precedida por los gigantes, gigantillas y rabís, los símbolos del mal que la Eucaristía debe vencer. La procesión bilbaína, descrita con minuciosidad en un capítulo de esta tesis, era todo un desfile en el que se desplegaban las mayores riquezas religiosas de la villa, custodiadas por soldados villanos y los regimientos del año y salientes. Llevando las cruces y las insignias parroquiales

desfilarán clérigos y frailes, acompañados por los músicos de la capilla franciscana y de la colegial de Santiago y los niños del seminario de San Nicolás, en último lugar de la sección de religiosos.

Los maceros, forrados de rojo, luciendo sus mazas de plata donde estaban grabadas las armas de la villa, precederán a las autoridades municipales. El colorido municipal se reflejaba también en los ministriles y los soldados de la villa, que con sus instrumentos, armas y vestidos constituían otro elemento visual de primer orden y hablaban del poder de la institución que los sustentaba. No en vano el pendón de la villa desfila solo y relevantemente después de los maceros y antes del regimiento saliente que portaba el palio de la custodia mayor de Santiago.

El desfile de los regidores salientes, con el palio y custodia, era el punto culminante de la procesión donde se expresaba tanto la riqueza y maravilla de la iglesia como la del poder que lo protegía y sustentaba. Las cofradías que desfilaban después, con sus insignias y velas, cerraban de un modo decoroso el desfile antes de la llegada de las danzas y los vecinos, y constituían un buen contrapunto de religiosidad y color al desplegado por los religiosos locales.

Es fácil imaginar el avance de los integrantes de la procesión por las calles de la villa, desde San Antón, pasando por el nuevo ayuntamiento, y saliendo después seguramente por Somera, bajo su arco medieval, hasta llegar a la iglesia de Santiago. Eran hitos en este recorrido tanto el pórtico de San Antón, una de las mejores obras renacentistas de la villa, como la nueva fachada del ayuntamiento. El manierismo académico del primero debía de agrandar a un regimiento que había hecho levantar un edificio propio tan austero como clasicista y que suponía un motivo de orgullo para las autoridades civiles de la villa. Adornado con tapices, y siendo patentes los escudos pintados reales, de la villa y del Consulado, constituía el mejor marco civil para dar lustre a la procesión y al regimiento que participaba en ella. Con las calles limpias, repletas de tapices y de flores tanto en las fachadas de las casas como alfombrando el suelo al paso de la custodia, los integrantes de la procesión entraban en perfecto orden en la parroquia mayor de la villa a través de una portada que fue creada como inmejorable arco triunfal para esos momentos. Añadamos al escenario de esos días los sermones, el teatro, las danzas en las calles, las comidas populares, la falúa del Consulado y otros elementos sobre los que ahora no vamos a insistir. Todo ello nos lleva a la recreación más completa de la función del poder en Vizcaya, un poder que no se atrevía a resaltar por encima de sus convecinos iguales pero que usaba la fiesta para

convencerlos de la bondad de ese sistema “igualitario” que a todos les unía y les hacía ver la conveniencia de respetar las jerarquías que lo sustentaban a mayor gloria de las villas, del territorio y del Señor, el rey de España, que los gobernaba. El prestigio ante convecinos y foráneos lo era todo: cuanto mayor era la capacidad para conmover y maravillar, mayor era la grandeza de los promotores y los poderosos vizcaínos sabrán aprovechar los recursos de la fiesta barroca en sus beneficio a lo largo de todo el periodo.

9) Dentro de esa capacidad de conmover, ostentosa ante propios y extraños, destacaría la función de la **falúa del Consulado**, una pieza única tanto por su concepción festiva como por su capacidad representativa de los poderes civiles bilbaínos. La falúa fue además una obra de primera categoría dentro del pobre panorama artístico de la fiesta vizcaína donde se encontraron los mejores artistas del momento, nombres como Martín Amigo en el siglo XVII o Francisco Ruiz en el siglo siguiente. La falúa del siglo XVII, con su dosel de terciopelos y damascos rojos, con su carroza dorada sostenida con palos áureos acabados en florones, su popa con el escudo del consulado, su bandera con la cruz roja de San Andrés, sus remeros, su capitán, los cónsules y municipales con sus trajes de golilla, y posiblemente esa decoración de motivos militares en el casco que veíamos en el óleo atribuido a Francisco de Brustin, debió de resultar todo un acicate visual en su desplazamiento por la ría, mientras se disparaban fuegos y salvas en su discurrir por las aguas hasta ese lugar no especificado del entorno bilbaíno donde las autoridades desembarcaban para participar posiblemente en la misa de San Nicolás y después darse al buen yantar. La falúa de fines del siglo XVIII será sin duda de dimensiones más impresionantes y con una decoración mucho más rica en dorados y tallas gracias a la influencia de la Escuela de artes y oficios bilbaína y a la labor del retablista Francisco Ruiz pero, debido al cambio de las circunstancias de la época, su participación en el Corpus es más dudosa pese a que su presencia plena de reflejos dorados sea más propia de un pleno barroco que del cercano Neoclasicismo.

10) Antes de acabar este estudio queremos destacar el trabajo documental que ha sido el pilar fundamental de esta tesis frente a la escasez de elementos materiales. Ya que los dos siglos objeto de este estudio se caracterizan en este Territorio por una gran escasez de restos, realizamos una propuesta adecuada al hecho festivo en Vizcaya

gracias a los documentos emanados de la municipalidad local, que nos han permitido establecer las **aportaciones específicas de cada villa** a la fiesta barroca en Vizcaya. Estas localidades se regían por ayuntamientos autónomos que creaban sus propios documentos, actas y registros, sin duda, jamás nos ofrecerían tanta información como una relación o un grabado pero que, si se sumaba la totalidad de las villas del estudio, podía llegar a darnos el mapa festivo deseado. De este modo, aunque hemos recogido descripciones y relaciones de la época, nuestro estudio se ha centrado en dos fuentes: los papeles de las instituciones municipales (también como patronos de las iglesias) y el escenario permanente, sujeto pasivo de la mutación festiva, que ha llegado hasta nuestros días así como la reconstrucción del mismo. Debido a estos hechos insoslayables, el estudio se convirtió en ecléctico, basado no solo en los datos aportados por una única villa, sino por la suma de las más importantes de todo el Señorío.

Cada una de las villas estudiadas aportó alguna peculiaridad con que asentar el escenario festivo vizcaíno en los siglos XVII y XVIII. En **Portugalete** el declive urbanístico y político de la villa fue paralelo a la estricta jerarquización de la fiesta del Corpus con una reglamentación que solo Bilbao superó; **Durango** asistió a la asunción por parte del municipio de la celebración del teatro “a lo divino” debido a la tremenda crisis de las cofradías locales, una tradición medieval que prestigiaba a la villa frente al resto de Vizcaya y que solo se perdió por la insistencia del obispo de Calahorra; **Ondárroa**, frente a su escaso volumen documental, nos ofreció los mejores textos sobre las razones festivas que esgrimían las autoridades a la hora de crear espacios públicos como las plazas; **Lequeitio** sin duda reveló de qué forma tan exacta la jerarquía urbana se correspondía con la jerarquía festiva mientras que **Elorrio**, otro municipio con una jerarquía urbana bien definida, demostró así mismo cómo las construcciones nobles podían levantarse ignorando por completo los eventos festivos; **Bermeo**, por su condición marinera y portuaria, proporcionó datos inmejorables sobre la higiene y los barcos en la fiesta y, por último, encontramos a **Valmaseda** que, junto con Bilbao, tiene el privilegio de ser la villa que más cantidad de expresiones festivas barrocas recoge, desde las luchas jerárquicas procesionales o el teatro vecinal al arte plasmado en monumentos, túmulos o fuegos artificiales, con creadores que exhiben nombres bien conocidos.

Tan solo nos queda por nombrar a **Bilbao**, la villa más importante del territorio en cuanto a la fiesta barroca se refiere, gracias a la cual hemos forjado gran parte de las bases de la investigación: datos sobre los recorridos urbanos de la procesión; sobre la

misma jerarquía procesional; sobre la transformación urbana, transitoria permanente, originada por la fiesta; algunos casos de túmulos, monumentos, e incluso pasos procesionales, orfebrería festiva, vestimentas, las comidas celebrativas del Consulado, flores, fuegos de artificio y artillería festiva, luces, música, el elemento humano y el puramente teatral. Una suma de elementos que hacen de Bilbao el escenario privilegiado de la fiesta barroca en Vizcaya y que muestran la grandeza que pretendieron plasmar las autoridades y la auténtica pobreza que eso significaba frente a otros territorios del reino español.

Como balance final, queremos enunciar de forma más concisa algunas de estas **conclusiones** que, finalizando nuestra investigación, apreciamos claramente respecto a la creación artística de la fiesta barroca en Vizcaya:

1º) Presencia de todos los elementos “imprescindibles” de la fiesta barroca en España: procesiones, exhibición de las jerarquías, laica y religiosa, sonidos y música, desfile y presencia de orfebrería religioso-festiva, creaciones efímeras semiestables (monumentos) y perecederas (altares, túmulos, carros, etc.), elementos “volátiles” como comidas, flores o fuegos de artificio.

2º) Las creaciones artísticas específicas, exceptuando los monumentos pascuales, no son abundantes ni de gran calidad. Los monumentos pascuales, al ser construcciones que se renuevan periódicamente de forma constante, nos dan la clave de la periodización de la fiesta que corre de forma paralela a la de la retablistica vizcaína, pues los artífices de ambas parcelas artísticas serán los mismos en el territorio.

3º) Triunfa el utilitarismo, reaprovechándose elementos de unas obras para forjar otras como se ve en el caso de los monumentos y los túmulos. Incluso una pieza creada exclusivamente para la fiesta como la falúa del Consulado de Bilbao tuvo en principio una función exclusiva de transporte y, tras su reemplazamiento, sus partes textiles fueron reaprovechadas como tapices y colgaduras para el edificio del ayuntamiento bilbaíno.

4º) Dado que las creaciones efímeras (piezas arquitectónicas principalmente) van a ser escasas, serán los llamados “elementos volátiles” los que den mayor entidad a la fiesta sobre todo a través de la presencia de comida, trajes, fuegos de artificio y música.

5º) Los artistas de la fiesta son, en su mayoría, artesanos como entalladores y carpinteros. Los grandes nombres trabajan por necesidad en la fiesta abundando sobre

todo los pintores que parecen ser más polivalentes en este terreno pero sin introducir innovaciones que antes no hayan sido probadas en las Artes Mayores, pues se prefiere lo conocido a lo novedoso.

6º) Aunque se imitan las formas de otras parte de la Corona, se gasta demasiado y las villas se adeudan por los eventos festivos (en 1641 los funcionarios bilbaínos, ante la deuda de más de 19 millones de maravedíes de la villa, costearon con sus salarios la fiesta del Corpus), en todo momento se busca la moderación, la tradición y la austeridad.

7º) Moderación y tradición se traducen estilísticamente en el triunfo de las formas clasicistas perpetuadas primero por los canteros cántabros y vizcaínos y más tarde consagradas por el gusto de las autoridades públicas del Señorío como lenguaje del poder en el territorio. Pese a que habrá un periodo conocido como “churrigueresco” (como puede verse, por ejemplo, en la fachada de la iglesia de San Severino en Valmaseda), este arte híbrido de intensa decoración vegetal no creará escuela y sucumbirá ante la sobriedad espiritual y artística de los patronos laicos.

8º) El lenguaje clasicista será también el lenguaje de la fiesta en todas sus manifestaciones artísticas.

9º) El poder empleará este y otros recursos para manipular la fiesta en su beneficio, llegando a utilizar la celebración como excusa para la creación y reforma de los espacios públicos, laicos o religiosos, hecho que imitarán las personas privadas en la medida de sus posibilidades.

10º) Si la procesión es el gran momento visual del poder dentro de la fiesta, mutando a su paso la realidad urbanística cotidiana, no será suficiente para la mentalidad villana vizcaína que busca alabarse a si misma y alabar a su señor, el rey castellano, mediante la exhibición de la fuerza y las armas, como consigue a través de los alardes y el disparo de los cañones costeros.

11º) Las villas vizcaínas, fuente documental de nuestro trabajo, han demostrado, en la medida de sus capacidades, poseer siempre alguna característica festiva que las diferenciase de la generalidad peninsular, propiciando en conjunto un mapa festivo único para el Señorío.

12º) La mentalidad del Señorío, regida por el fuero y la hidalguía, que prestigia más las armas que el arte, la armonía clasicista que el “desorden” barroco, propiciará el lento declinar de las formas barrocas festivas ya desde finales del siglo XVII aunque la ideología y el arte imperante conserven maneras barrocas hasta casi finales del siglo

XVIII, como lo demuestran la consagración de San Nicolás, la torre de San Antón o el monumento de Paret.

El Barroco, con su carácter retórico, su gestualidad, teatralidad, su arte visual de propaganda, sus grandes dramatismos, su oscilación de formas quebradas, no corresponde a la mentalidad de los vizcaínos de la época. Lo aceptan en tanto es la corriente dominante del momento, corriente que llega aureolada por la sanción de la Corte y la aceptación y propagación castellana, pero no cuaja entre la élite civil pese a ciertas obras señeras en el estilo. ¿Cómo si no explicar la casi total ausencia en Bilbao del arte churrigueresco, dónde queda reducido apenas a unas pocas obras en los conventos de la villa?

La corriente más clasicista, que responde con sus exteriores despojados de ornamentos al espíritu armónico y sobrio que propaga la fe igualitarista del foralismo vasco, atraviesa todo el periodo y desarma los posibles excesos artísticos en la fiesta: así toda la pobreza de las representaciones festivas queda justificada ante el decoro y la moderación, palabra clave en todos los escritos municipales. Moderación, respeto y tradición, palabras pilares de la fiesta barroca en Vizcaya que coartan las expresiones más artísticas de la misma: es preferible, aunque no se diga, un alarde a una mogiganga, una salva a una invención de fuego, una corrida de toros a una representación teatral.

Cuando se acometen “excesos” artísticos en la fiesta siempre será en momentos muy concretos, cuando la situación política o social, sobre todo, así lo requiera en el pensamiento de los poderosos. Dicho ésto, no es casual que se homenajee a principios del siglo XVII al secretario de corte y al juez mayor de Vizcaya con la toma de un castillo, exhibición de fuerza de la villa de Bilbao, una pesca reflejo de la feracidad de las aguas o una escaramuza naval que atestigüe el poder de los comerciantes sobre la superficie marina; que haya una representación en carros del triunfo de Carlos III y su mujer sobre las cuatro partes del mundo cuando Bilbao deseaba hacerse con una ruta directa hacia los productos americanos, similar a la que su padre Felipe IV había concedido a Guipúzcoa; que se levante un nuevo monumento para la iglesia de Santiago aprovechando el exilio forzoso en Bilbao de un gran artista como Luis Paret...Pero la tendencia natural de las autoridades del territorio es hacia la moderación y las grandes maneras del Barroco se pierden de forma progresiva, sin prisa pero sin pausa, siendo la fiesta uno de los primeros lugares donde se resiente pese a que también es uno de los

espacios donde se empeña en resistir pese al evidente cambio de mentalidad de las élites ya a mitad del siglo XVIII.

Para terminar reafirmar que la fiesta barroca era la fiesta urbana y cuando las élites ciudadanas que la defendían la rechacen, la fiesta morirá. Poco importa que la fiesta en si perdure y que el elemento popular no desaparezca: al divorciarse el deseo de instrumentalización y teatral del poder del embrión festivo, la fiesta barroca desaparece. No es un instrumento que satisfaga a los nuevos poderes que se decantan por el racionalismo, más acorde con sus ideas mercantilistas. El tiempo que tardaron los ilustrados en convencer a las masas comerciantes y arrinconar ideológicamente a los linajes tradicionalistas, es el que media entre la supervivencia de algunas formas barrocas de la fiesta en una celebración como la de la consagración de la parroquia de San Nicolás en Bilbao y su total desaparición en las últimas décadas del siglo XVIII donde ya la municipalidad se ocupa solo de ciertos elementos, los que más le satisfacen, dejando la concepción globalizadora de la fiesta, su desarrollo y significados profundos faltos de la dirección del poder.

La lenta agonía de las formas festivas barrocas en el Señorío es otra más de las conclusiones de este trabajo, pues el último gran hito festivo se encuentra en el año de la consagración de San Nicolás y ya esa fiesta deja traslucir nuevas ideas que cristalizarán décadas más tarde. El hecho de que las élites más tradicionalistas aún patrocinasen obras retardatarias o epígonos del Barroco, como el monumento rococó de Paret, no debe ocultarnos la verdad de que la fiesta barroca en Vizcaya ya se había difuminado hace tiempo pues la mentalidad de los poderosos vizcaínos ya no comulgaba con la sensibilidad populista y poco refinada en ciertos aspectos del Barroco. Y el mundo magnífico, perfecto y lleno de maravillas que los poderosos de la Vizcaya barroca intentaron recrear ante los dispuestos ojos de sus convecinos se diluyó sin que hubiese llegado a existir jamás.

III. APÉNDICES

Debido al análisis exhaustivo que hemos hecho de las fuentes documentales, pocos de los escritos que hemos encontrados no han sido reflejados en el texto en casi su totalidad. Por este motivo, la transcripción de estos documentos parece del todo innecesaria ya que son estudiados a lo largo de la tesis. Aunque juzguemos algo superfluo recoger de forma completa estos papeles, sí creemos que la aparición de algunos de estos documentos, los más originales y menos analizados, pueden contribuir a la demostración de varias de las ideas expresadas en estas páginas. Puesto que los recogemos para dejar patentes algunos hechos, los textos no están completos, llevan como introducción un pequeño resumen y se centran en los párrafos que más nos interesaban para nuestros propósitos.

1. Honras fúnebres en Durango por Isabel de Borbón (1644)

El ayuntamiento durangués decreta la forma en que han de realizarse las honras por la reina difunta, recogiendo tanto la obra artística que se ha de crear como la forma en que han de hacerse las procesiones, misas, etc.

A.H.M.D., libros de actas, nº 8, 22-X-1644, pp. 239v.-241r.

“El modo que han de tener los dichos syndicos para estas onrras es el siguiente:

Primeramente se ha de hacer en la capilla mayor de la iglesia matriz Sancta Maria de Ulibarri un tumulo con quatro tarimas las mayores que ser puedan disminuyendo haci arriba y encima una tunba grande la tumba cubierta de terciopelo negro y las gradas tarimas y toda la capilla de bayetas negras y en cada esquina de las dichas tarimas un blandon con su acha y todas las gradas con candeleros y belones yguales y con concierto.

Todos los acheros y blandones con sus insignias de muertes coronadas y repartidas otras muertes coronadas por todas las gradas.

Al pie de los quatro hacheros blandones primeros quatro escudos de a bara y media que tengan pintadas las Armas del Rey y Reyna nros. Señores guarnidos de laurel.

Sobre la tumba una pica en el ayre un cadáver entero que aga a todas haçes del tamaño y estatura de un hombre con una gran corona encima que sobre pusse toda la obra.

El pulpito cubierto de terciopelo negro y las armas reales en medio.

Al pie de las dos tribunas de ebangelio y epistola otras dos armas grandes como las de los aforros guarnecidas de taray [?] y laurel.

A las dos esquinas de la frontera del tumulo dos taburetes rassos cubiertos de bayeta negra en que sean de sentar los procuradores generales.

Al lado del ebangelio pegante a la tumba escaynos cubiertos de luto donde se siente el gobierno.

Al otro lado y detrás del dicho, otros escaños para la jente principal cubiertos de luto.

Todo lo rrestante hacia la iglesia escaños cubiertos para caperos y cavildo por orden y concierto sobrando luego lugar para el que ofrera y diaconos.

En las gradas del altar mayor dextera del tumulo la cruz grande de Sancta Ana con manga negra y dos hachas a los lados.

Sobre la tumba en cavecera una cruz con su pie rricas.

El altar mayor con frontal negro lo mismo creencia y palia y seis candeleros con seis belones y dos blandones con dos achas.

Delante en la peana dos blandones con dos achas.

Delante del tumulo en el espacio que hubiere seis blandones con seis achas.

En las seis capillas que tiene la iglesia y dan vista frontales negros y en cada altar quatro candeleros con sus belones.

En la cassa del ayuntamiento la sala principal en la capilla en medio una tumba cubierta |o| bufete grande en el una fuente con sus tafetan negro una corona de plata sobredorada sobre el.

A los lados escano bastantes al lado del ebangelio para el gobierno y al de la epistola para jente principal.

El altar con luto y quatro belones.

Los señores del gobierno y ministros con capuzes y chias.

En medio de la sala las señoras mugeres del gobierno y señoras principales.

Todas las paredes de la sala coronados escainos para asientos de hombres lo mismo la entrada de la sala.

Ocho dias antes dia domingo se publicara en todas las iglesia y ministerios como a honce del mes de diciembre del dicho año se celebran las honrras de la serenissima señora D^a Ysabel de Borbon Reyna y Señora Nuestra la encomienden a Dios con sacrificion y oraciones y acudan todos a la cassa del ayuntamiento a la honrra y cumplimiento devido.

Al mismo dia se pregonara con cajas lo mismo por las calles y rrabales.

A la una el domingo once de diciembre estaran todos los señores delgobierno en la cassa y puesto con sus capuzes y toda la jente aguardando que se enpiesse el acto siendo los primeros que acudan al puesto.

A la una se tocara las campanas a muerte de Rey de todas las iglesias y monasterios y a las tales y sus sacristanes por su trabajo se les de a quatro reales y que no cessen de tocar continuando asta las dos.

Abissese a las rreligiones del conbento de San Agustin y bicarios del combento de Santa Clara y conbento de santa Sussana acudan a la una y un quarto a la dicha cassa y sala del ayuntamiento en forma y horden y cantten un responso por la señora nuestra Reyna y se les de sus belones y vessamano de quatro reales en plata para que enconmienden a Dios el alma de la dicha señora Reyna nuestra.

A la una y media vendra el cavildo con cruz alta ciriales siete capas de coro todas negras y todos los clerigos naturales desta villa a la dicha cassa y sala y dando el rresponso se les dara sus belones a cada uno encendidos puniéndose en los ciriales otrosi y acavado, saldra el cavildo y tras el preste en forma de villa el gobierno en dos yleras primero jurados, preboste, alcayde, escrivano, regidores, consultor, segundo alcalde y alcalde, y en medio los dos procuradores generales el uno con la corona y detrás el pueblo; lo mismo las señoras a la iglesia donde estaran las luzes encendidas y todo en horden con dos braseros a los lados con pastillas y olor y se sentaran en sus lugares.

Dira el cavildo un bigilia con canto de organo y a su tiempo se lebantara el alcalde y lo mismo los syndicos tomando dos frentes de plata donde estaran los besamanos y a cada clerigo se les dara su vessamano de quatro reales en platta y a los caperos doblado a veatas [...], fabrica y otros a dos reales.

Las visperas se diran con mussica y graves asistiendo en sus puestos todos, y lo mismo la clerecia.

Acavados se vendran todos con la honrra a la cassa del ayuntamiento quedando los ultimos el gobierno con la misma horden que binieron de modo que se sigan a ellos las señoras.

Lunes siguiente los señores del gobierno se adelantaran a las ocho asistiendo con sus capuzes aguardaran a las nueve que venga el cavildo y yra la honrra advirtiendole que la corona siempre a di estar en la tumba.

Enbiando en la iglesia y sentados en sus puestos y luces encendidas siempre se diran las misas rreçadas por el alma de nuestra señora y Reyna y acavadas missa mayor del dia se empessara el oficio de difuntos celebrándose la missa mayor de la honrra en el altar mayor con canto de organo y mucha gravedad y acavada se daran dos responsos con canto de organo y a su tiempo el vessamano a cada clerigo quatro reales de plata y a los caperos doblados atendiendo el darles sus belones.

Los velones y se han de dar a los clerigos y encenderse en el tumulo y altares an de ser de seis honzas cada uno y las achas cada una de seis libras.

Un sermon del mejor predicados en que rrelate las esclaraecidas virtudes y vondad de la rreyna nuestra señora bolver con la misma honrra.

Dara la villa de sus propios ayuda para hacer luttos para los señores alcalde segundo alcalde consultor regidores sindicos secretario jurados lo acostumbrado=[...]”.

2. Honras en Bilbao por la reina madre Mariana de Austria

El consistorio bilbaino decreta la forma en que han de realizarse las honras por la reina difunta, haciendo hincapie en laformación de las procesiones y recogiénose con detalle los gastos realizados: armar y desarmar el túmulo, colgaduras, velas, telas...

“Trata en razon de la forma en que se han hecho las exequias de la serma. Reyna Madre D^a Mariana de Austria y costa que an tenido.

Lo primero decretaron sus mercedes se asienta y ponga en este libro para noticia de lo adelante la forma con que se an ejecutado las exechias de la serma. Reyna Madre nra. sra. que en la Gloria aya y por menor consecutivamente la quenta de los gastos que se an hecho=

Haviendo noticiado su Magestad (que Dios guarde) a este noble Señorío la muerte de la dicha Sra. Reyna su madre la comunica a esta noble villa en la conbocatoria que despacho para sus exsechias y Juntas Generales de elecciones y posesion del Sor. Correxidor quien en otras ocasiones las solia participar biniendo al Ayuntamiento=Con la tal noticia de una y otra suerte dada, previene esta villa por medio de sus rexidores diputados y otros dos que se nombran avisen a todas las comunidades de relixiosos y relixiosas para que la tarde de el dia en que se tocaren las campanas dobladas en la yglesia de Santiago que seran el que señalare el Ayuntamiento las toquen tanvien la dicha tarde hasta la oracion y para que esto se atiende y espera a que el Señorío heche su vando con las caxas y pifano enlutados que da esta villa // y el mismo dia por la tarde y el de el ynmediato buelbe la villa a hazer hechar el suyo juntandose primero para el efecto en este Ayuntamiento con el Sor. Correxidor si estubiere en el lugar y preboste todos enlutados como tavien los mazeros pifano y tambores y el sindico con su bandera de tafetan negro rastrando en medio del cuerpo de la comunidad // y de esta suerte se sale hasta enfrente del portal de la calle de Artecalle a la plaza donde paran y se empieza a dar el vando que se halla en este libro al folio 77 y al mismo tiempo las campanas en dicha yglesia de Santiago teniendo assi prevenido para que oydas empiezen las de las demas iglesias y combentos y acabado de darse vuelven en la misma conformidad a este salon de Ayuntamiento; y el pregonero pifano y tambores con quatro o seis alguaciles por delante ban a darle a las demas partes acostumbradas en esta villa y acabado vuelven al Ayuntamiento=

y desde este dia todos los de el handan con luto hasta que se hagan las exsechias y passen quinze o veinte dias=

Para hazerlas se espera a que el Señorío las haga en Guernica y sabido el dia para ello señala, asigna tanvien la villa previniendo primero al prior del cavildo eclesiastico para saber los que puede haver desembarazados seis[,]

ocho, o doze dias después que las aya hecho el Señorío y aquellos consideran ser los mas adecuados los señala la villa por decreto y con sus diputados lo avisa a dicho prior del cavildo y a los prelados de los conventos de San Francisco, San Agustin, Santo Domingo, Collegio de la Compañía y el sindico por medio de zendos papeles a los de San Mames y Buerzeña dandoles parte // y que la vispera han de venir cada uno de ellos con su comunidad a cossa de las dos oras y media a tres de la tarde que se señalare al salon del Ayuntamiento a dar como bayan llegando su responso cantado en el tumulo que para el efecto se pone en la forma que yva dicho en la cuenta de los gastos que se sigue donde espera el ayuntamiento, junto con dicho Sor. Corredor y preboste sentados en sus puestos y vancos de baqueta quitados los de terciopelo // y como va entrando cada comunidad a dar su responso en el ynter que le dan estan en pie y solo los del dicho Collegio de la Compañía bienen acompañados de todos sus congregantes con capa ciriales y yncensario para yncensar dicho tumulo y dichas comunidades esperan en el cementerio de San Anton hasta que venga el cavildo eclesiastico con su preste[,] diacono y su diacono cruz mayor y capas todas las que se pueden juntar con sus vaculos o zettros ciriales y yncensario y toda su clerecia y musica de la capilla ha darle // y acabado van baxando todos y se va formando una prozesion con todas las dichas relixiones y clerecía en dos filas-dominicos y hesuytas que van entreberados con los seglares y el ayuntamiento a lo ultimo de todos junto con el prior consules sindico [...] de la cassa de la Contratazion que se introducen al salir del dicho ayuntamiento bajando de su quarto (Haviendo anteriormente prevenido a dicho prior los dichos diputados de mes como es este estilo) y se ponen en fila todos de esta manera=

Pifanos y tambores bestidos todos de luto

Dos lados por una y otra parte

Luego los dos mazeros enlutados y inmediatamente los dichos señores a mano derecha el de esta villa y detrás de el un cónsul y el prior siguiendoles los rexidores del vanco de alcaldes

Y al lado izquierdo después del sitio de la casa su sindico y otro cónsul y rexidores del banco de sindicos todos consecutivos=

Y en medio del cuerpo de la villa el sindico con su banda de tafetan rastrando y después de el tres rexidores el decano de vanco de alcaldes con una

fuelle en las manos cubierta con tres baras de tafetan sensillo negro a lo largo en una tela y sobre ella una almuada hecha de una bara de dicho tafetan y sobre ella la corona que se quita del tumulo del ayuntamiento que aunque en esta ocasion por ygnorarse se a echo dicha almuada de terciopelo se a savido que en las demas funciones antecedentes no a sido sino como ba referido de tafetan=

Y en esta conformidad asi los del Ayuntamiento como todos los vecinos que concurren yban delante de las comunidades ban de luto; los del ayuntamiento con manga zerrada[,] calzon[,] ropilla[,] sotana y capa larga todo de bayeta y los particulares solo con capas largas, y se ba por toda la plaza y calle segunda de Barrencalle a entrar en la plazuela y por las puertas principales a la dicha yglesia de Santiago // y uno de los dos diaconos que es el fiel menor a quien toca dicha almuada y tafetan recibe a las puertas la corona como ba y la pone sre. el altar del tumulo de dicha yglesia // y la villa passa al presviterio a sus puestos y los de la cassa [de contratación] al suyo que es junto el altar de San Joseph, la bandera del sindico se pone al lado del altar mayor como se suele el estandarte y empiezan las exsechias vigilia y noturno donde concurren dichas comunidades todas y se les reparte â sendas velas // y acabado se esta quietto el ayuntamiento hasta que los de el cavildo se desembarazan de sus capas y con sus sobrepelizes en dos filas vuelven delante de la villa que sale como fue con su vandra rastrando dejando la corona en Santiago por las puertas principales de la plazuela coxiendo por la calle de la Tenderia a debajo del zimenterio de San Anton donde junto con los vecinos que bienen delante de la clerecia y hazen ala para que passen cavildo y villa dan su responso rezado // y haciendose cortesia unos a otros sube la villa junto con los de la cassa a su ayuntamiento de donde se embia al prior del cavildo para los de el refresco[,] bebidas y viscochos que se refiere en la quenta de gastos que se sigue y en el salon del ayuntamiento se tiene otro refresco que tanvien se refiere en dicha quenta[.]

El dia siguiente que es el de la onrra cada una de las dichas comunidades ba diciendo sus misas rezadas en Santiago y una cantada con su responso cantado en comunidad en el altar del tumulo // y para el acabarse dichas missas cantadas la villa por la dha. calle de la Tenderia en la misma forma arriba referida de la vispera y entra por dhas. puertas principales de la plazuela de

Santiago con sus tambores[,] pifano[,] alguaciles[,] mazeros[,] cassa de contratacion y el sindico en medio con la bandera rastrando que se pone junto al altar mayor como en la vispera // y sentados todos en el previsterio[sic] en sus puestos se empiezan los officios y la misa de la onrra la dize el prior del cavildo enel altar mayor asistiendo a todo los musicos y oficiandola y acabada empieza el sermon y después de êl el responsso y durante el y demas officios a que asisten todas las dichas comunidades se les reparten por dos bezes a sendas velas como en los entierros particulares // y acabado se espera como en la vispera a que los del cavildo se desembarazen de sus capas para el acompañamiento hasta San Anton como en la vispera [...].

Relacion por menor de lo que se a gastado en las exsechias y onrras de la serma. Reyna Madre Nra. Sra. D^a Mariana de Austria [...]

Lo primero sabado lunes y martes que anduvieron Juan de Burgoa entallador con sus oficiales a componer el tumulo en medio del cruzero de la Yglesia del Sr. Santiago sirviendose para ello de la planta principal del monumento y su escalera hacia las puertas principales de la parte de la plazuela y al acabar de subirla formando un altar y de el para arriba y pegante lebantandole con las gradas de la cofradia de las Animas añadiendolas hasta ocho en alto y al rematte la tumba cubierta con la sobre anda de terciopelo negro de dicha cofradia y sobre ella en medio la cruz de plata grande de la fabrica (que deajo el general Bertendona) y una corona grande de oja de lata dorada que se trujo de Guernica junto a ella (acia dhas. puertas principales) sobre una almuada de terciopelo negro que se busco prestada // haviendose alargado dha. plantta principal del monumento hasta treze codos de largo hacia el altar mayor con el ancho que tiene que son cossa de ocho codos dejando sobre ella alrededor de dicho altar y tumulo cosa de una bara de hueco para andar y por el carel o borde poner como se pusso una galeria de achas con 34 de a seis libras y dos abajo enfrente de dha. escalera en [...] y puso en el presviterio=

Y los colgadores a cubrir con las colgaduras de bayeta de dha. cofradia de Animas y San Francisco y cubiertas de altares de dicha Yglesia de Santiago todas las claraboyas y luzeros de ella sin otra ninguna mas colgadura [...]

A un muchacho que subia a la bobeda para hechar las cuerdas [...]

A diferentes mugeres que se ocuparon en traer y bolber dhas. colgaduras de bayetas bancos de la Compañía y San Anton y de aquí y San Nicolas candeleros para dho. Tumulo y la zera y demas menudencias [...]

A dicho Juan de Burgoa por armar y desarmar el referido tumulo y po los materiales y clavos que dio y añadió a toda costa y traer y volber el tumulo de la cofradia de la Esclavitud al Ayuntamiento y poner sobre el el dosel negro de damasco de los dos que tiene la villa para viernes santo [...]

A Juan de Urrupain portero se dio un escudo de platta por el cuydado y embarazo del Ayuntamiento donde se puso el referido tumulo de la Cofradia de la Esclavitud cubierto con la sobre anda de terciopelo negro de dha.cofradia y con sus ses blanderos y cruz de plata y en ellos seis achotes de zera blanca de a tres libras y enzima de la tumba la dha. cruz y una corona de plata dorada de la ymagen de Nra. Sra. de la Concepcion que sale en las prozesiones sobre una almuadilla nueva que se hizo como se dira con una bara de terciopelo y alrededor de dha.tumna seis achas blancas de a seis libras en sus acheros y sobre una mesita cubierta de tafetan un basso de plata con agua bendita ysopo y el suelo cubierto con mantas negras que se trageron de San Anton y sobre todo pegado al techo de arriba dho. dozel de damasco [...]

A 38 sazerdotes y religiosos yrlandeses sueltos que tanvien las dixeran [misas cantadas ...]

Por el refresco que en atención a que por razon de comunidad como ba dicho no lleba nada el cavildo eclesiastico por su asistencia se les embio la tarde de la vispera dos cantimploras de a quatro azumbres largas la una de limonada y la otra de agua de canela y dos fuentes con ocho libras de biscochos vañados [...]

La misma tarde de la vispera a tres musicos que binieron de San Francisco para que juntos con los de la capilla asistiesen los dos dias de las exsechias [...]

La misma tarde de la vispera por el refresco de bebidas y viscochos que hubo en Ayuntamiento para debuelta de Santiago por asistir el Sor. Corredor [,] Prior[...] Consules[...] Sindico y S[indico] de la cassa de la contratación [,] preboste [,] sor. Alcalde y reximiento pleno con sus mazeros [,] pifano [,] tambores y demas ministros [...]"

3. Fiestas por el cumpleaños de Felipe V en Durango

Con motivo del cumpleaños de Felipe V, en un momento de guerra inminente con las potencias europeas que rechazaban al rey por su origen francés, el Señorío celebró de forma especial esta celebración para mostrar su adhesión a la nueva monarquía a la que apoyaron sin dudar por su respeto de los Fueros. Las villas tomaron a su cargo la realización de la fiesta (las costeras fueron haciendo, de forma sucesiva, desde Ondárroa hasta Bilbao, una salva de honor) y el festejo se caracterizó por la exhibición de la fuerza militar que el Señorío ponía al servicio de su nuevo Señor. Durango es una buena muestra de ello.

A.H.M.D. Libros de actas, 10, 22-XII-1703, pp. 33v-334.

“En primer lugar se dio orden para que en las yglesias parrochiales de esta villa y conventtos de religiosos y religiosas de ella se tocasen y repicasen las campanas durante la dicha funcion en el tiempo y tiempos que ella requeria con toda solemnidad y que las torres de dichas iglesias se adornasen de muchas luzes en ambas noches en que se avia de hazer su celebración y juntamente se mando pregonar por los puestos acostumbrados que todos los vecinos y moradores de esta villa acudiesen en los dichos dos dias en el primero a visperas y en el segundo a misa a la yglesia Parrochial de Nra. Señora Santa Maria de Uribarri de ella en que se avia de hazer y celebrar dicha funcion en lo tocante a los officios divinos y que en las noches de ambos dias adornasen sus casas con muchas luzes=todo lo qual se cumplio y executo [...]]=en el dia viernes a tiempo de visperas salieron los señores del reximiento desde la cassa consistorial en horden y forma de villa y representando a esta de Durango y según como se tiene costumbre yendo adelante un ermoso esquadron de asta sesentta vecinos con sus arcabuces de guerra bien esquadernados en sus yleras y en toda forma y orden militar guiados y capiteneados de D. Agustin de Arbaiza y Mendoza hijo de dicho Sr. D. Joseph de Arbaiza alcalde y en esta forma disparando continuamente dicha arcabuzeria fueron asta la dicha yglesia parrochial de nuestra Señora Santa Maria de Uribarri y al enttrar en ella los dichos señores del reximiento y todos o la maior parte de los vecinos que yban en acompañamiento hizo salba

general dicha arcabuzeria= y habiendo tomado sus açientos los dichos señores del reximiento y vecinos se dio principio a las visperas con toda la musica de esta villa y la maior solemnidad que se podia estándole altar maior conpuesto[sic] y adornado de muchas gradas de luzes y en esta correspondencia todo los demas de la yglesia y acavadas las dichas visperas y cantada la salve= los dichos señores del reximiento salieron de la dicha yglesia y en forma de villa anduvieron por todas las calles yendo en medio de dos regidores Agustin de Zevericha sindico procurador general de esta villa llevando lo alto de una bara o pendon de platta una tarjeta en que estava vitoreado nuestro Rey Señor Phelipe yendo y caminando adelante el dicho escuadron de arcabuzeria con su capitan disparando continuamente y haziendo diferentes salvas generales en las entradas y salidas de las calles // y habiendo andado estas en la forma referida con la misma orden llegaron a la dicha casa consistorial en cuio pilar principal se puso y plantto la tarjeta y enfrente della dos achas por ser ya cerca de la noche estando y asistiendo todo el pueblo aclamando todos a voces a dicho señor nuestro rey y demostrando el gusto con que celebraban sus años lo qual echo el resto la maior parte de la dicha noche se paso en danzas y otros festexos a son de tamboril y otros ynstrumentos havendose dado primeramente un refresco a los arcabuzeros y vecinos=

En el dia savado a tiempo de misa salieron los dichos señores del reximiento de la dicha casa consistorial en la forma que en el dia antezedente yendo y caminando tambien delante dellos en este dia la dicha compañía de arcabuzeros // y en esta orden fueron a la dicha yglesia parrochial de nuestra señora Santa Maria en cuia enttrada hizieron salva general los arcabuzeros y después de haver tornado sus mercedes en banco y asiento destinado y los vecinos los suios y estando el dicho altar maior adornado de muchas gradas de luzes como el dia antecedente se dio principio a una misa solemne con musica de voces y otros ynstrumentos en la qual después del ebangelio predico D. Marttin de Arzadun beneficiado de las iglesias unidas desta villa // y havendose acavado la misa y durante ella la dicha arcabuzeria aviendo echo diferentes salvas estando en ttodo el ttiempo de la misa descubierto el Santissimo Sacramento se dio principio con su divina majestad llevandola en sus manos el preste en una custodia lo mas principal que tiene la yglesia a la procesión que anduvo en el conttorno y alrededor por denttro y afuera de los

porticos y ciminterios yendo en ella todo el pueblo y disparando continuamente los arcabuzeros y haziendo muchas salvas generales en las bocacalles // y acavada la dicha prosesion y encerrando a su divina majestad salieron de dicha yglesia los dichos señores del reximiento y continuaron su yda a la dicha casa consitorial yendo adelante la dicha mosqueteria con lo cual se dio fin por la mañana a dicha funcion y la tarde mucha parte de la noche se celebrou y festexo con danzas [,] luminarias y otros festexos dandose tambien sus refrescos a dichos arcabuzeros y otros vecinos [...]”.

4. Forma en que celebró el Consulado de Bilbao la proclamación de Luis I

Siendo la institución privada más importante de Bilbao, el Consulado de Bilbao tomo parte de los festejos públicos más trascendentes de la villa vizcaína asumiendo muchas veces parte de su organización y de sus gastos. Su vocación marinera se traslada a la fiesta tal y como se aprecia en la fiesta de la proclamación de Luis I.

A.F.B. Consulado, libros de actas, 5, 26-II-1724, p. 236.

“Trata en razon de la proclamacion del Rey nuestro Señor D. Luys primero de España que se ha de celebrar los dias lunes y martes por esta Noble Villa y señores Prior y Consules y la forma de ella=

[...] Dixieron que los señores de el gobierno de esta Noble Villa por medio de su alcalde D. Francisco Antonio de San Cristobal y Ocaranza havian partticipado a dichos señores prior y consules tenian detterminado por su decreto, hacer la proclamación de nuestro Rey y Señor D. Luys Primero por el hazensso a su rreynado; dando principio el dia lunes 28 del presente mes y año enttre dos y tres oras de la ttarde saliendo de la casa Consistorial, hambas comunidades, de Villa y cassa, junttos y unidos adornados de rricas y lucidas joias como astaqui en semejantes funciones se havia practicado llevando el estandarte o pendon guiando los mazeros clarines, caxas, y pifanos a medio de la plaza donde estara prevenido un ttablado mui suntuoso y capas para tremolar y battir el esttandarte ô pendon por todos los angulos repettiendo la

proclamación con boz alta, una, dos, y tres veces, con salvas generales de disparo de fuçileria que para ese fin hiran acompañando mucho numero de cavalleros de la primera distinción con sus oficiales y uniformes vestidos con galas de grana, y a este disparo de fuçileria se seguira el de la artilleria; y executada la rreferida aclamacion con la mayor pompa y solemnidad[sic] que se pueda se pasara a la yglesia matriz de el Señor Santiago con el mismo acompañamiento y disparo de artilleria y fusileria a dar gracias al señor con el te deum laudamus cantado por todo el numero de clero y musica, // y después se dara buelta a esta dicha casa consistorial donde estará puesto en publico un rico dosel y en el retrato de nuestro Rey y Señor D.Luis Primero, y se pondra tendido de el balcon el estandarte o pendon, y se correran novillos en la plaza hasta que dure el dia prosiguiendo continuamente el disparo de artilleria y fuçileria hasta dar las ocho de la noche con achas encendidas y luminarias en todas las calles de el lugar y con estruendo de fuegos artificiales; y el siguiente dia martes, saldrian en la misma forma con el estandarte, maderos, clarines, caxas y pifanos entre nueve y diez oras de la mañana a la rreferida yglesia del Señor Santiago donde estara patente, el Santissimo Sacramento; y puesto en el prebiterio con su dosel el retrato de nuestro Rey Señor, y se zelebrara la misa conventual con toda solemnidad con musica armoniosa con sermon que se predicara a la sunpta[sic], a que se seguira procesion general por los parages acostumbrados de esta noble villa con los estandartes y ymagenes de los Santos de todas las cofradias disparando en todo este tiempo la artilleria y fusileria=y para que esta funcion se aga con la maior pompa solemnidad y estruendo que cave acordaron dichos señores Prior y consules que luego se de horden a los capitanes de los navios que estan surtiós en la ria de Olaveaga que a tiempo de la rreferida aclamacion disparen la artilleria que ttuvieron; y se traigan las piasas de artilleria que se pudieren y se pongan en la ria de esta villa frente de la plaza de ella en navios y barcassas, para que durante la rreferida funcion, en los dos dias, lunes y Martes continuamente se aga el disparo de salvas generales, y lo mismo la mosquetteria de veintte y cinco libras que ttiene esta Univerçidad y cassa [de contratación] para iguales funciones, y el sindico de ella se prevenga de achas necesarias, para coronar todos los balcones de este salon y cassa que esten ardiendo las tres noches[...].”

IV. SIGLAS DE ARCHIVOS

Los archivos consultados de forma fundamental para la elaboración de esta tesis y las siglas empleadas para los mismos en el texto han sido:

A.F.B. Archivo Histórico Foral de la Diputación de Bizkaia=Foru Agiritegi Historikoa.

Archivos municipales de Bilbao, Elorrio y Ondárroa.

Archivo del Corregimiento de Vizcaya.

Archivo del Consulado de Bilbao.

A.H.E.V. Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya=Bizkaiko Elizaren Histori Artxiboa.

Archivos eclesiásticos de Bilbao, Lequeitio, Portugalete y Elorrio

A.H.M.B. Archivo Histórico Municipal de Bermeo

A.H.M.D. Archivo Histórico Municipal de Durango

A.H.M.L. Archivo Histórico Municipal de Lequeitio

A.H.M.P. Archivo Histórico Municipal de Portugalete

A.H.M.V. Archivo Histórico Municipal de Valmaseda

Otros archivos consultados fueron el Archivo General de Navarra, el Archivo Histórico Provincial de Burgos y el Archivo General de Simancas que aparecen con su nombre extendido en el texto.

V. BIBLIOGRAFÍA

Aunque es tarea imposible recoger la ingente bibliografía que ha generado la fiesta, en este apéndice bibliográfico hemos procurado seguir una jerarquía precisa distinguiendo en primer lugar las fuentes impresas originales o reeditadas del listado de textos especializados. No estarán todos los títulos posibles pero sí los imprescindibles. El grueso de los títulos consultados lo presentamos tras el capítulo primero de evolución de la investigación histórico-artística sobre la fiesta barroca. Además nos ha parecido necesario y clarificador incluir, tras el enunciado de cada capítulo y los consecuentes apartados, la bibliografía empleada en la elaboración de los mismos. Así se distribuyen más racionalmente los libros y artículos en un tema con tantas facetas como éste, los estudios históricos, etnográficos, de arquitectura y urbanismo, arte efímero, indumentaria, artes sensoriales o teatro. Finalmente, señalar el capítulo siete, que trata de la originalidad del hecho festivo en las grandes villas vizcaínas, en el cual hemos enumerado tras cada una de ellas la bibliografía de historia local y especializada que nos ha permitido, junto a la documentación, caracterizar sus rasgos específicos.

Se ha intentado que cada vez que aparece una revista por primera vez se incluyan todos los datos de la misma para ayudar a su inmediata identificación, siendo catalogadas en las veces sucesivas como en notas.

1. *Evolución de la investigación sobre la fiesta barroca en su vertiente artística.*

Fuentes impresas originales o reeditadas

-ALONSO, Bernardo., *D. Phelipe V de Borbón, mas grande al dexar el Reyno a la Majestad Católica de el Señor Luis Primero...Sermón que predico el PP., en su colegio de S. Andrés de la Villa de Bilbao...* Bilbao, Antonio de Zafra, [1724].

-AZNAR, Pantaleón., *Versos a la proclamación de nuestro Augusto Monarca Don Carlos IV...* En Madrid: en la imprenta de Aznar, [s.a].

-BOIX Y RICARTE, Vicente, *Noticia histórica de las fiestas con que Valencia celebró el siglo sexto de la venida a esta capital de la milagrosa imagen del Salvador. Valencia, Pontificia y Real Archicofradía del Santísimo Cristo del Salvador, 2002, [facsimil del siglo XIX].*

-*La CÉLEBRE Década de Bilbao, o sea Memoria de los festejos con que su muy ilustre ayuntamiento. Ha procurado obsequiar a S.S.M. los reyes nuestros señores D. Fernando Séptimo y Dña. María Josefa Amalia durante su permanencia en esta M.N. y M.L. villa de Bilbao...* Bilbao, Imp. de Basozabal, 1828?.

- CIFUENTES (Bernardo de), *La excelsa Universidad, y digna casa de Contratación del Divino Verbo, negociante de nuestra felicidad, celebrada en el primer lanze con que abrió el trato y dio al público su comercio...* Predicole el R.PP. Bilbao, Antonio de Egusquiza, 1758.
- FRANQUELO, R., *La reina en Málaga: Descripción de los arcos de triunfo, monumentos, adornos y vistas más notables que ha habido en Málaga..., durante la estancia en ellos de S.M. la Reina D^a Isabel II y su real familia, en octubre de 1862*, Málaga, Universidad, 1991.
- MARTÍNEZ SANZ, M., *Noticias acerca de las fiestas religioso-populares y antiguas costumbres practicadas en la santa iglesia Catedral de Burgos en la Edad Media*, Burgos, Caput-Castellae, 1878.
- ORACIÓN fúnebre de la serenísima Sra. D^a M^a AMALia de Saxonía, Reyna de España [...] que en las reales exequias, hechas por el M.N. y M.L. Señorío de Vizcaya, en la Iglesia de Santiago de la villa de Bilbao [...] dixo, el día quatro de diziembre de 1760, el M.R.P. presentado Fr. Juan Gómez [...] En Bilbao, por Antonio de Egusquiza, año de 1761.
- PINEDO, Matías de, *Oración evangélica que a la traslación de el Santísimo Sacramento... consagro el... convento de Religiosas Franciscanas de la Cruz de la nobilísima villa de Bilbao...* En San Sebastián: en casa de Martín de Huarte, 1673.
- RELACIÓN de los festejos con que han sido obsequiados los reyes y señores Don Fernando Séptimo y Doña María Josefa Amalia, en el M.N. y M.L. Señorío de Vizcaya, desde el día 14 de junio de 1828, en que pisaron su suelo, hasta el 26 del mismo mes... Bilbao, Imp. de Basozabal, 1828?.

Bibliografía especializada

- ABEL VILELA, A. de, *A pompa funeral e festiva como exaltación do poder: o ceremonial en Lugo*, Santiago de Compostela, CSIC, Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, 1999.
- ABELLA RUBIO, J. J., "El túmulo de Carlos V en Valladolid", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLIV, Valladolid, Universidad, 1978, pp. 177-200.
- ACTAS de I simposio internacional de emblemática, Teruel 1 y 2 de octubre de 1991, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1991.
- AGULLÓ Y COBO, M, *Relaciones de sucesos: Años 1477-1619*, Madrid, CSIC, 1966.
- ALBARELLOS, J., *Efemérides burgalesas*, Burgos, Diario de Burgos, 1980.
- ALENDA Y MIRA, J., *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, sucesores de Rivadeneyra, 1903.
- ALLO MANERO, M^a A., "Exequias celebradas en la universidad de Oviedo a la muerte de Felipe IV el Grande", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, n^o 105-106, Oviedo, 1982, pp. 353-365.
- "Aportación al estudio de las exequias reales en Hispanoamérica: la influencia sevillana en algunos túmulos limeños y mejicanos", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, U. A. M., vol. I, Madrid, Universidad Autónoma, 1989, pp. 121-137.
- Exequias de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica* [microfichas], Zaragoza, Universidad, 1992.
- "Las exequias reales de la casa de Austria y el arte efímero español: estado de la cuestión", en LOBATO, M^a L.; GARCÍA GARCÍA, B. [coord.], *La fiesta cortesana...*, p. 117-135.

- ÁLVAREZ SANTALÓ, L. C.: “El espectáculo religioso barroco”, *Manuscripts*, n.º. 13, Valencia, 1995, pp. 157-183.
- “Mensaje festivo y estética desgarrada: la dura pedagogía de la celebración barroca”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie IV: Historia Moderna, n.º.10, UNED, 1997, pp. 13-31.
- “La fiesta religiosa moderna: la madeja sacralizada del poder y la necesidad”, en *Historia del Cristianismo: T.III: el mundo moderno*, Madrid, Trotta, Universidad de Granada, 2006, pp. 591-631.
- El ARTE del Barroco en el territorio burgalés*. Burgos, Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, 2010.
- El ARTE efímero en el mundo hispánico*. México, Universidad Nacional Autónoma, 1983.
- El ARTE en las cortes europeas del siglo XVIII (Madrid-Aranjuez, 27-29 de abril, 1987)*. Madrid, Comunidad de Madrid, 1989.
- AZANZA LÓPEZ, J. J., “Fiesta y arquitectura en la Navarra Barroca”, en *ARQUITECTURA religiosa del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998.
- AZANZA LÓPEZ, J. J.; MOLINS MUGUETA, J. L., *Exequias reales del regimiento pamplonés en la Edad Moderna: ceremonial funerario, arte efímero y emblemática*, Pamplona, Ayuntamiento, 2005.
- AZCÁRATE, J. M^a, “Datos sobre túmulos de la época de Felipe IV”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXVIII, 1962, p. 289-296.
- BARRIOCANAL LÓPEZ, Y., *Exequias reales en la Galicia del Antiguo Régimen: poder ritual y arte efímero*, Vigo, Universidad, 1997.
- BELDA NAVARRO, C., “Los jeroglíficos de las exequias reales del siglo XVII: las justas poéticas de Murcia”, *Lecturas de Historia del Arte*, n.º. 2, Vitoria-Gasteiz, Ephialte, 1990, pp. 134-143.
- BERCÉ Y. M., *Fête et révolte: des mentalités populaires du XVIe au XVIIIe siècle*, París, Hachette, 1976.
- BONET CORREA, A., “Túmulos del emperador Carlos V”, *Archivo Español de Arte*, XXXIII, n.º. 129-132, Madrid, CSIC, 1960, pp. 55-65;
- “El túmulo de Felipe IV de Herrera Barnuevo y los retablos baldaquino del Barroco Español”, *Archivo Español de Arte*, XXXIV, n.º. 136, Madrid, CSIC, 1961, pp. 285-296.
- “La fiesta barroca como práctica del poder”, *Diwan*, n.º. 5/6, Zaragoza, 1979, pp. 53-85.
- “La última arquitectura efímera del Antiguo Régimen”, [Introducción de] *Descripción de los ornatos públicos con que la Corte de Madrid ha solemnizado la feliz exaltación al Trono de los Reyes Nuestrros Señores don Carlos IV y Doña María Luisa de Borbón*. [1^a ed. 1789]. Barcelona, Gustavo Gili, 1983.
- “Arquitecturas efímeras, ornatos y máscaras: el lugar y la teatralidad de la fiesta barroca”, en *TEATRO y fiesta en el Barroco...*, pp. 41-70.
- Fiesta, poder y arquitectura: aproximaciones al barroco español*, Madrid, Akal, 1990.
- BOTTINEAU, Y., “Architecture éphémère et baroque espagnol”, *Gazette de Beaux-Arts*, II, vol. 71, París, abril, 1968, pp. 213-230.
- “Aspects de l’architecture éphémère portugaise sous Jean V”, en *ÉTUDES européennes: Melanges offerts a Victor-L. Tapié*, París, Publications de la Sorbonne, 1973, pp. 79-85.
- El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria española, 1986.
- BOUCHER, B., *La escultura barroca en Italia*, Barcelona, Destino, 1999.

- BOUZA ÁLVAREZ, F., “El rey, a escena: Mirada y lectura de la fiesta en la génesis del efímero moderno”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV: Historia Moderna*, nº.10, 1997, pp. 33-52.
- BOUZA BREY, F.: “Las exequias del emperador Carlos I en la catedral de Santiago”, *Cuaderno de Estudios Gallegos*, XIV, nº. 43, Santiago de Compostela, CSIC, Instituto de Estudios Gallegos, 1959, p. 267-276.
- BRISSET MARTÍN, D. E., *Los organizadores de fiestas*, Madrid, Historia 16, 1985, nº. 113.
- La fiesta del Corpus*, Madrid, Historia 16, 1996, nº. 242.
- CABRERA GARCÍA, M. I., “Algunas noticias sobre elementos de arquitectura efímera en las fiestas de Jaén”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº. 21, Granada, Universidad, 1990, pp. 187-197.
- CAMACHO MARTÍNEZ, R.; ESCALERA PÉREZ, R. [coord.], *Fiesta y simulacro: Palacio Episcopal de Málaga, 19 de septiembre-30 de diciembre 2007: [exposición]*, [textos Rosario Camacho Martínez...et al.], Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007.
- CAMINO ORELLA, J. A. de, “Curiosidades históricas. Visita de Felipe III a San Sebastián en 1615”, *Euskal Erria*, T. 8 (primer semestre), San Sebastián, 1883, pp. 337-340.
- CAMÓN AZNAR, J., *Dominico Greco*, Madrid, Espasa-Calpe, 1950.
- CAMPOS SÁNCHEZ BORDONA, Mª D., *Honras fúnebres reales en el León del Antiguo Régimen*, León, Universidad, 1995.
- CARO BAROJA, J., *El estío festivo: fiestas populares del verano*, Madrid, Taurus, 1984.
- El Carnaval: análisis histórico cultural*, Barcelona, Taurus, 1984.
- CARRERES Y DE CALATAYUD, F. de A., *Las fiestas valencianas y su expresión poética. Siglos XVI-XVIII*, Madrid, C.S.I.C., 1949.
- CENDOYA ECHANIZ, I., “Fiesta pública y arte barroco vitoriano: el recibimiento de la princesa de Beaujolais en 1723”, *Kultura (Ciencias, Historia, Pensamiento)*, año 2, 2ª época, nº. 3, Vitoria-Gasteiz, 1991, pp. 13-18.
- CERVERA VERA, L., “Túmulos reales diseñados por Francisco de Mora”, *Academia*, nº. 42, 1976.
- CHASTEL, A., “Le lieu de la fête”, en *Les FÊTES de la Renaissance. Ile Congrès de l'Association Internationales des Historiens de la Renaissance (Bruselas, Amberes, Gante, Lieja, 2-7- septiembre 1957)*, vol. I. París, CNRS, 1960, p. 420.
- “Les entrées de Charles Quint en Italie”, *Les FÊTES de la Renaissance. Ile Congrès de l'Association Internationales des Historiens de la Renaissance (Bruselas, Amberes, Gante, Lieja, 2-7- septiembre 1957)*, vol. II. París, CNRS, 1960, pp. 197-206.
- CHASTEL, A.; KLEIN, R., *El Humanismo*, Barcelona, 1971.
- CHECA CREMADES, F., “Un programa imperialista: el túmulo erigido en Alcalá de Henares en Memoria de Carlos V”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, abril junio, Madrid, 1979, pp. 369-379.
- CHECA CREMADES, F. y DÍEZ DEL CORRAL, R., “Arquitectura, iconología, y simbolismo político: la entrada de Margarita de Austria, mujer de Felipe III, en Milán”, en *La SCENOGRAFIA barocca, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'arte, Bologna, 10-18 settembre, 1979*, Bologna, Clueb, 1982, pp. 73-83.
- COPPELOTTI, A., “Mostrar la gloria: el montaje y la arqueología de las emociones”, *GLORIAS efímeras...*, pp. 31-33.
- CORDERO DE CIRIA, E., “Importancia de la fiesta pública y las relaciones en la divulgación de la cultura emblemática”, en LÓPEZ POZA, S.; PENA SUEIRO, N.

(eds.), *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña, 13-15 de julio de 1998)*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999, pp. 67-76.

-CRUZ DE AMENÁBAR, I., *La fiesta: metamorfosis de lo cotidiano*, Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 1995.

-CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, M^a J., *Fiesta y arquitectura efímera en la Granada del siglo XVIII*, Granada, Universidad, 1995.

-DA VINCI, L., *Notas de cocina de Leonardo da Vinci*, compilación y edición de Shelagh y Jonathan Routh, [7^o ed.], Madrid, Temas de Hoy, 1999.

-DELEITO PIÑUELA, J., *El rey se divierte*, [1^a ed. 1935], Madrid, Altaya, 1997.
... *también se divierte el pueblo*, [1^a ed. 1948], Madrid, Alianza, 1988.

-DELGADO, J., “Fuentes bibliográficas para el estudio del arte efímero zaragozano”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXII, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1985, pp.27-38.

-DÍAZ DE ESCOVAR, J. M^a, “Málaga y la Inmaculada”, *El Demócrata Cristiano*, Málaga, diciembre de 1904.

“Algunas noticias de la procesión del Corpus en Málaga”, *Diario El Regional*, Málaga, junio de 1915.

-DÍEZ BORQUE, J. M^a, *Verso e imagen: del Barroco al Siglo de las Luces*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1993.

“Fiesta popular, cortesana y sacramental en la época de Calderón de la Barca”, en MORÁN TURINA, M.; GARCÍA GARCÍA, B. J. [eds.], *El Madrid de Velázquez...*, pp. 253-276.

Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro español, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2002.

“Los textos de la fiesta: ritualizaciones celebrativas de la relación del juego de cañas”, en *La FIESTA, la ceremonia, el rito...*, pp. 181-193.

“Relaciones de teatro y fiesta en el barroco español”, en *TEATRO y fiesta en el Barroco...*, pp. 11-40.

-DÍEZ BORQUE, J. M^a; RUDOLF, K. F. [eds.], *Barroco español y austríaco: fiesta y teatro en la corte de los Hasburgo y los Austrias: Museo Municipal de Madrid, abril-junio 1994*, Madrid, Museo Municipal, 1994.

-ENCISO ALONSO-MUÑUMER, I., “La fiesta en la “Italia spagnola”, en *TEATRO y fiesta del Siglo de Oro...*, p. 38-53.

-ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ J. C., *Costumbres festivas y diversiones populares burlescas: (Vizcaya, 1700-1833)*, Bilbao, Beitia, 1996.

“La fiesta y sus músicas en el Bilbao del setecientos. Propuestas históricas para el análisis en la cultura urbana de las sensibilidades sonoras”, *Bidebarrieta: Anuario de Humanidades y CC. SS. de Bilbao* (III Symposium: Bilbao, una ciudad musical), n^o. 3, Bilbao, Ayuntamiento, 1998, pp. 137-156.

“Los sonidos de la tierra: los rituales de campana y las prácticas comunicativas vascas de devoción y creencia en la Edad Moderna vasca”, *Zainak*, n^o. 28, 2006.

-ENWISTLE, W. J., “La controversia en los autos de Calderón”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, n^o. 3, México, 1948, pp.228-238.

-ESCALERA PÉREZ, R., *La imagen de la sociedad barroca andaluza: estudio simbólico de las decoraciones efímeras en la fiesta altoandaluza: siglos XVII y XVIII*, Málaga, Universidad, Junta de Andalucía, 1994.

-ESTEBAN LORENTE, J. F., “La ciudad y la escenografía de la fiesta”, en *IV Jornadas sobre el estado de los estudios sobre Aragón*, Zaragoza, Universidad, 1982, pp. 589-597

-FAGIOLO DELL'ARCO, M.; CARANDINI, S., *L'effimero barocco: strutture delle feste nella Roma del 600*, Roma, Bulzoni, 1977, 2 vol.

- FERNÁNDEZ ARENAS, J., “La fiesta, el arte efímero y la Puerta de Santa María, en Burgos”, en *La CIUDAD de Burgos. Actas del Congreso de Historia de Burgos*, Burgos, Ayuntamiento, 1984, pp. 907-915.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., “El túmulo de Felipe II en la Catedral de Pamplona”, en *FELIPE II y las Artes. Actas del Congreso Internacional (Madrid, 9-12 de diciembre de 1998)*, Madrid, Universidad Complutense, pp. 453-464.
- FERRER VALLS, T., “Las fiestas públicas en la monarquía de Felipe II y Felipe III”, en *GLORIAS efímeras...*, pp. 43-51.
- Les FÊTES de la Renaissance: IIIe Congrès de l'Association Internationales des Historiens de la Renaissance*. Etudes réunies et présentées par J. Jacquot y Elie Konigson, second ed. 1973-1975. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 3 vol.
- La FIESTA, la ceremonia, el rito*, Granada, Universidad, 1990.
- La FIESTA barroca*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1992.
- La FIESTA en la Europa de Carlos V: Real Alcázar, Sevilla, 19 de septiembre-26 de noviembre de 2000*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, [2000].
- FRANCASTEL, P., “Fêtes et spectacles de la Renaissance”, *Annales: Economies, Sociétés, Civilisations*, n° 16, París, 1961, pp. 202-204.
- “Baroque et Classicisme: histoire ou typologie des civilisations”, *Annales: Economies, Sociétés, Civilisations*, XIV, n° 1, enero-mayo, 1951.
- FREEDBERG, D., *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 1992.
- GAETA VÉRTELA, G.; PETRIOLI TOFANI, A. M., *Feste e apparati medicei da Cosimo I a Cosimmo II: mostra di didegni e incisioni*, Firenze, Leo Olschki, 1969.
- GALINDO BLASCO, E., “Las relaciones perpetúan y valoran la máscara real que celebró Barcelona en 1759 para festejar la llegada de Carlos III y su familia”, *Lecturas de Historia del Arte*, n° 2, 1990, p. 441-445.
- “La escritura y la imagen en las exequias de Carlos II en la Catedral de Barcelona: una lectura del túmulo y de las poesías, caligramas y jeroglíficos”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, T. IV, n° 7, Madrid, 1991, pp. 273-283.
- GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1987 [1ª ed. 1971].
- GARCÍA GARCÍA, B. J.: “Cultura popular y ocios públicos”, en MORÁN TURINA, M.; GARCÍA GARCÍA, B. J. [eds.], *El Madrid de Velázquez...*, pp. 235-250.
- GARCÍA RÁMILA, I., “Del Burgos de antaño: nuestra ciudad celebra con animadas fiestas la exaltación a los altares del santo rey don Fernando III de Castilla (1671)”, *Boletín de la Institución Fernán González*, n° 5, Burgos, Institución Fernán González, 1938-1939, pp. 541-552.
- “Del Burgos de antaño: noticia circunstanciada y fehaciente de los solemnes y ejemplares actos con que nuestra ciudad supo conmemorar el fallecimiento del rey Felipe III y subsiguiente ritual y proclamación de su hijo y sucesor Felipe VI [sic]”, *Boletín de la Institución Fernán González*, n° 8, 1948-1949, pp. 93-108.
- GARCÍA SÁNCHEZ, L., *Arte, fiesta y manifestaciones efímeras: la visita a Barcelona de Carlos IV en 1802* [microforma], Barcelona, Universidad, 1999.
- GARRIDO ATIENZA, M., *Antiguallas granadinas: las fiestas del Corpus*, Granada, 1889 [reeditado en 1990].
- GARRIDO PISAÑO, L., “Breve reseña de la venida y recibimiento en Sevilla de Su Majestad el Rey Don Felipe IV Nuestro Señor que Dios guarde muchos años, el de 1624”, *Archivo Hispalense*, T. 3, Sevilla, 1887, pp. 83-91.

- GENTILLI, L., *Fiestas y diversiones en Madrid: la segunda mitad del siglo XVII: relatos de viajeros europeos*, Roma, Bulzoni, 1989.
- GLORIAS efímeras: *las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*, Valladolid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.
- GÓMEZ MORENO, M., *Las águilas del Renacimiento*. Madrid, Xarait, 1983. [1ª ed. Madrid, CSIC, 1941].
- GONZÁLEZ PRIETO, F.J., “Ceremonias y fiestas públicas en el Santander de los Austrias”, en NÚÑEZ ROLDÁN, F. [coord.], *Ocio y vida cotidiana...*, pp. 527-540.
- GONZÁLEZ TORNEL, P., MÍNGUEZ CORNELLES, V., RODRÍGUEZ MOYA, I., *La fiesta barroca el Reino de Valencia (1599-1802). Triunfos barrocos*. Vol.I, Castellón, Universitat Jaume I, 2010.
- GONZÁLEZ DE ZARATE, J. Mª, *La literatura en las artes: iconografía e iconología de las artes en el País Vasco*, Donostia, Etor, 1987.
- GRUBER, “Los decorados efímeros en el siglo XVII y XVIII”, *Gazette de Beaux Arts*, vol. 83, 1974.
- HATZFELD, H., *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, 1964.
- HEERS, J., *Carnavales y fiestas de locos*, Barcelona, Península, 1988.
- HOMOBONO J. I, “Espacio y fiesta en el País Vasco”, *Lurralde: Investigación y Espacio*, nº. 5, 1982, p. 91-118.
- HUMBOLT, W. F. von, *Los vascos: apuntes sobre un viaje por el País Vasco en la primavera del año 1801*, San Sebastián, Auñamendi, 1975.
- La IMAGEN triunfal del Emperador: la jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- KERNODLE, G. R., “Déroutement de la procession dans le temps ou espace théâtral dans les fêtes de la Renaissance”, en *Les FÊTES de la Renaissance: IIIe...*, vol. 1, p. 443.
- LEÓN, A., *Iconografía y fiesta durante el Lustró Real: 1729-1733*, Sevilla, Diputación, 1990.
- LEVAILLANT, F.; TISON, H., “Entretien avec André Chastel”, en *Histoire de l'Art: Revue de l'Association des professeurs d'archéologie et d'histoire de l'art des universités*, 12, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, 1990.
- Del LIBRO de emblemas a la ciudad simbólica: actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, Castelló, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2000.
- LITERATURA emblemática hispánica: actas del I simposio internacional*, A Coruña, Universidade, Servicio de Publicaciones, 1996.
- LOBATO, Mª L.; GARCÍA GARCÍA, B. [coord.], *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Valladolid, Consejería de Cultura y Turismo, Junta de Castilla y León, 2003.
- LÓPEZ LÓPEZ, R. J., “La construcción de la imagen del poder real en Galicia durante la Edad Moderna: las exequias reales”, *VII Semana Galega de Historia*, Santiago de Compostela, 1999, pp. 193-212.
- “Ceremonia y poder en el Antiguo Régimen: algunas reflexiones sobre fuentes y perspectivas de análisis”, en *IMAGEN del rey, imagen de los reinos: las ceremonias públicas en la España Moderna (1500-1814)*, Pamplona, Eunsa, 1999, pp. 19-62.
- “Las ceremonias públicas y la construcción de la imagen del poder real en Galicia en la Edad Moderna: un estado de la cuestión”, en *ESPACIOS de poder: cortes, ciudades y villas (s. XVI-XVIII): vol. 1: Actas del congreso celebrado en la Residencia de la Cristalería*, Madrid, Universidad Autónoma, 2002, pp. 406-427.

- LORENZO PINAR, F. J., *Fiesta barroca y ocio en Salamanca en el siglo XVII (1600-1650)*, Salamanca, Universidad, 2010.
- LORES MESTRE, B., *Fiesta y arte efímero en el Castellón del setecientos: celebraciones extraordinarias promovidas por la Corona y la Iglesia*, [Castelló de la Plana], Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999.
- LOYARTE, A., *Viaje del rey Felipe V por Guipúzcoa*, San Sebastián, Tipografía de Martín y Mena, 1927.
- Felipe III y Felipe IV en San Sebastián*, San Sebastián, 1949.
- LOZANO BARTOLOZZI, M^a del M., *Fiestas y arte efímero en Badajoz en el siglo XVIII: los viajes reales organizados para intercambio de las princesas María Ana Victoria de Austria y María de Braganza...* Cáceres, Universidad de Extremadura, 1991.
- MADRID, *Felipe II y las ciudades de la Monarquía*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, 3 vol.
- MORÁN TURINA, M.; GARCÍA GARCÍA, B. J. [eds.], *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y Corte en el siglo XVII. I Estudios históricos*, Madrid, Ayuntamiento, Fundación Caja Madrid, 2000.
- MAGNE, É., *Les Fêtes en Europe au XVIIe siècle*, París, 1930.
- Les plaisirs et les fêtes en France au XVIIe siècle*, Genève, 1944.
- MAMONE, S., “El teatro de la muerte”, en *GLORIAS efímeras...*, pp. 35-41.
- MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 3^a ed., 1983 [1^a ed. 1975].
- MÁRQUEZ, A., *Fiesta y rito en la Europa Moderna*, Madrid, Editorial Complutense, 2001.
- MARTÍN MIGUEL, M. A., “Algunas exequias reales en la Vitoria del siglo XVII”, *B.R.S.B.A.P.*: [Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País], año XLVII, cuadernos 3-4, Donostia-San Sebastián, R.S.B.A.P., 1991, pp. 315-341.
- “Crónica de gentes: 1598, funerales por el rey Felipe II en Vitoria: un ejemplo de arquitectura efímera”, *VG: Gaceta municipal de Vitoria-Gasteiz*, n.º. 116 (24 de octubre), Vitoria-Gasteiz, 1998, pp.20-21.
- MARTÍNEZ BARBEITO, C., “Las reales proclamaciones en La Coruña durante el siglo XVIII”, *Revista del Instituto José Cornide de estudios Coruñeses*, n.º. 1, La Coruña, Instituto José Cornide, 1965, pp. 11-63.
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P.; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A. [coord.], *La fiesta en el mundo hispánico*, Cuenca, Ed. de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.
- MARURI VILLANUEVA, R., “Fiesta y cambio social: las reales proclamaciones en el Santander del Setecientos”, *La Ortiga: Revista cuatrimestral de arte, literatura y pensamiento*: [ejemplar dedicado a: Ramón Maruri Villanueva: Temer, rogar y festejar], n.º. 75-77, Santander, Límite, pp.177-194.
- “Una contribución al análisis de la fiesta barroca en la periferia: la celebración en Santander del nacimiento de Luis I (1707)”, en *HOMENAJE a Antonio de Béthencourt Massieu*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995, vol. 2, pp. 436-462. (También en *La Ortiga: Revista cuatrimestral de arte, literatura y pensamiento*, n.º. 75-77, pp. 121-148).
- MEJÍAS ÁLVAREZ, M. J.: *Fiesta y muerte regia. Las estampas de tómulos reales del AGI*. Sevilla, 2002.
- MÍNGUEZ CORNELLES, V., *Art i arquitectura efímera a la València del segle XVIII*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, IVEI, 1990.
- “Reflexiones sobre emblemática festiva: jeroglíficos valencianos por la beatificación de Tomás de Villanueva en 1619”, *Lecturas de Historia del Arte*, n.º. 2, 1990, pp. 331-338.

“La iconografía de la fiesta”, en CAMACHO MARTÍNEZ, R.; ESCALERA PÉREZ, R. [coord.], *Fiesta y simulacro...*, pp. 100-115.

-MÍNGUEZ CORNELLES, V.; HEIMANN H.-D.; KNIPPSCHILD, S. [coord.], *Ceremoniales, ritos y representación del poder: Grupo Europeo de Investigación Histórica "Religión, Poder y Monarquía". Coloquio Internacional (3. 2003. Castellón de La Plana)*, Castelló, Universitat Jaume I, 2004.

-MÍNGUEZ CORNELLES, V.; RODRÍGUEZ MOYA, M^a I., *Las ciudades del absolutismo. Arte, urbanismo y magnificencia en Europa y América durante los siglos XV-XVIII*, Castelló, U.J.I., 2006.

-MONTEAGUDO ROBLEDO, M^a P., “El espectáculo del poder: aproximación a la fiesta política en la Valencia de los siglos XVI-XVII”, *Estudis*, n^o. 19. Valencia, Universitat, 1993, pp. 151-164.

“Fiesta y poder: aportaciones historiográficas al estudio de las ceremonias políticas en su desarrollo histórico”, *Pedralbes*, n^o.15, Barcelona, Universitat, Departament d'Historia Moderna, 1995, pp. 173-204.

-MONTERO ESTEBAS, P. M^a, “La fiesta barroca en Bilbao: arte y devoción en las celebraciones acaecidas con motivo de la canonización de San Ignacio de Loyola”, *Ondare: Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, n^o. 12, San Sebastián, Euzko Ikaskuntza, 1994, pp. 209-234.

-MORALES, N.; QUILES GARCÍA, F. [eds.], *Sevilla y Corte: las Artes y el Lustró Real: (1729-1733): [Coloquio internacional, Madrid 7-8 de mayo de 2007, Sevilla 10-11 de mayo de 2007]*, Madrid, Casa de Velázquez, 2010.

-MORALES FOLGUERA, J. M., *Cultura simbólica y Arte Efímero en la Nueva España*, Granada, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1991.

“El fin de una época: iconografía de la fiesta bajo dos reinados: Carlos III y Carlos IV”, en TORRIONE, M., *España Festejante...*, pp. 533-542.

-MORENO CUADRO, F., “El mausoleo de la Duquesa de Uceda como templo de la virtud”, *Traza y baza*, n^o. 7, Valencia, Universidad, 1978, pp. 119-124.

Arquitectura efímera del siglo XVII español [tesis], Córdoba, Universidad, Facultad de Filosofía y Letras, 1984.

Artistas y mentores del barroco efímero, Córdoba, Universidad, 1985.

Las celebraciones públicas cordobesas y sus decoraciones, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1988.

Estudios sobre el Barroco efímero español del siglo XVII, Córdoba, Universidad, 1989.

“Aproximaciones a la influencia de Piero Valeriano en el Barroco Efímero”, *Lecturas de Historia del Arte*, n^o. 2, 1990, pp. 323-331.

Arte efímero andaluz, Córdoba, Universidad, 1997.

-MORENO GARBAYO, N., *Catálogo de los documentos referentes a diversiones públicas, conservadas en el Archivo Histórico Nacional*, Madrid, 1957.

-MÚGICA ZUFIRÍA, S., “Los viajes reales de antaño. Un viaje de Felipe V en 1701”, *Euskalerrriaren Alde*, año 1, n.12, San Sebastián, 1911, pp. 356-362.

-NÚÑEZ RODRÍGUEZ [ed.], *El rostro y el discurso de la fiesta*, *Sémata*, n^o. 6. Santiago de Compostela, Universidad, 1994.

-NÚÑEZ ROLDÁN, F. [coord.], *Ocio y vida cotidiana en el mundo hispánico en la Edad Moderna*, Sevilla, Universidad, 2007.

-ONECA, N.; QUIRIS, J., *Bodas regias y festejos (desde los Reyes Católicos hasta Alfonso XIII). Recopilación histórica 1469-1906*, Madrid, 1906.

-OROZCO DÍAZ, E., *Introducción al Barroco*, Granada, Universidad, 1988.

-PANOFISKY, E., *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1972.

- PAYO HERNANZ, R.-J., “Fiestas y solemnidades públicas en Burgos (1598-1833): el arte efímero y su significado simbólico”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, LXIX, 1997, pp.181-208.
- PEDRAZA, P., “Las fiestas de la nobleza valenciana en el siglo XVII: un ejemplo característico (1662)”, *Estudis*, nº. 6, 1977, pp. 101-121.
Barroco efímero en Valencia, Valencia, Ayuntamiento, 1982
- PELAYO, E., “Las fiestas del Corpus en Granada”, *La Alhambra*, nº.16, Granada, 1884.
- PÉREZ DEL CAMPO, L.; QUINTANA TORET, F. J., *Fiestas barrocas en Málaga: arte efímero e ideología en el siglo XVII*, Málaga, Diputación, 1985.
- PÉREZ ESCOLANO, V., “Los túmulos de Felipe II y Margarita de Austria en la catedral de Sevilla”, *Archivo Hispalense*, nº. 180, 1976, pp. 149-176.
- PÉREZ SAMPER, M^a A., “Arte, poder y sociedad en las visitas reales a Barcelona durante el siglo XVIII”, en *El ARTE en las cortes europeas...*, pp. 567-576.
- PIEPER J., *Una teoría de la fiesta*, Madrid, Rialp, 1974.
- El PODER y el espacio: la escena del príncipe (Florenia y la Toscana de los Médicis en la Europa del Quinientos)*, Madrid, Barcelona, Sevilla, Valencia, Diputaciones de, 1982.
- PORTÚS PÉREZ, J., “Fiesta y espectáculo: la fiesta en España durante la Edad Moderna”, en *El MUNDO de Carlos V: de la España medieval al Siglo de Oro*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, pp. 187-206.
- RAMOS MARTÍNEZ, J., “Elementos que componen la fiesta en Pamplona en el siglo XVIII”, *Príncipe de Viana: [Primer Congreso General de Historia de Navarra de los siglos XVIII, XIX y XX]*, anejo 5, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1986, pp. 401-415.
- REDONDO CANTERA, M^a J., “Nos habebit humus: espacio docente y rito funerario en la Universidad de Valladolid durante la Edad Moderna”, en SERRANO MARTÍN, E. [coord.], *Muerte, religiosidad y cultura popular: siglo XIII-XVIII*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 1994, pp. 471-498.
“Arquitecturas efímeras y escenografías funerarias para la última reunión familiar en El Escorial (1573-1574)”, en *O LARGO tempo do Renascimento: Arte, propaganda e poder*, Lisboa, 2008, pp. 691-742.
- REGUERA ACEDO, I., “La ciudad se divierte: entradas reales y fiestas de toros en Vitoria (1615-1819)”, en IMÍZCOZ BEUNZA; J. M^a [dir.], *La vida cotidiana en Vitoria en la Edad Moderna y Contemporánea*, San Sebastián, Txertoa, 1995.
“La ville s’amuse: entrées royales et fêtes taurines à Vitoria”, en GENE, B. [dir.], *Les entrées: Gloire et déclin d’un ceremonial*, Pau, Societé Heneri IV, 1997, pp. 151-185.
“Monarquía y sociedad: fiesta política y sociabilidad en Vitoria en la Edad Moderna”, *Vasconia: Cuadernos de Historia y Geografía*, nº. 33, Donostia, Eusko Ikaskuntza, 2003, pp. 481-505.
- REVILLA, F.: “La ideología dieciochesca en el arte efímero”, en *QUINCE cuestiones de Historia psicosocial del Arte*, Barcelona, R.M., 1978.
- REY CASTELAO, O.: “Historia e imaginación: la fiesta ficticia”, en NÚÑEZ RODRÍGUEZ [ed.], *El rostro y el discurso de la fiesta...*, pp. 185-186.
- RODRÍGUEZ CUADROS, E., “Lo dibuja, lo pinta, escribe y nota: lo efímero y lo permanente en la fiesta barroca”, [Prólogo a] *RELACIÓN difusa, recopilada con varios metros de las fiestas sexenales que la Ilustre Villa de Morella y sus individuos dedica a su Gran Patrona María Santísima de Vallivana en el sexcenio de*

- M.DCC.XXXVIII,...por D. Carlos Gazulla de Ursino... [1º ed. 1739] Ed. Facsímil, Valencia, Morella, 1993.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F.; GALINDO BLASCO, E., *Política y fiesta en el Barroco: 1652: Descripción, Oración y relación de fiestas en Salamanca con motivo de la conquista de Barcelona*, Salamanca, Universidad, 1994.
- RODRÍGUEZ SUSO, C., *Los txistularis en la villa de Bilbao*, Bilbao, BBK, 1999.
- SALOMÓN, R., “La festividad del Corpus”, *La Alhambra*, nº. 16, 1884.
- SALVA, A., “La proclamación de Carlos IV en Burgos”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, enero-junio, 1913, pp. 121-128.
- SÁNCHEZ BELÉN, J. A., “Proclamación del monarca en la provincia de Álava durante el siglo XVII”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV: Historia Moderna*, T. 10, 1997, pp. 173-200.
- SANZ, Mª J., “Estudio iconográfico del túmulo a Felipe II, levantado en la colegiata de la ciudad de Belmonte”, *Revista de ideas estéticas*, nº. 141, Madrid, 1978, pp. 33-47.
- SEBASTIÁN, S., “Los catafalcos en España”, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza, 1981, pp. 105-115.
- “La imagen alegórico-emblemática de los lugares geográficos: el catafalco de María de Borbón”, *Ars Longa: cuadernos de arte*, nº. 4, Valencia, Universitat, 1993, pp. 47-57.
- SOTO CABA, V., *Los catafalcos reales del barroco español: un estudio de arquitectura efímera*, Madrid, UNED, 1991.
- El barroco efímero*, “cuadernos de arte español”, nº 75, Madrid, Historia 16, 1992,
- TEATRO y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias: *Real Alcázar: Sevilla: (11 abril-22 junio 2003): Castillo Real de Varsovia: Polonia (30 julio- 6 octubre 2003)*. Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003.
- TEATRO y fiesta en el Barroco: *España e Iberoamérica: Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo: Sevilla, octubre de 1985*. Barcelona, Serbal, 1986.
- THOMPSON, E. P., *Tradición, revuelta y consciencia de clase: estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial*, Barcelona, Crítica, 1979.
- TRÍAS, E., *Filosofía y carnaval*, Barcelona, Anagrama, 1973.
- URQUIJO IBARRA, J. de, “Felipe V en Guipúzcoa”, *R.I.E.V.*, T. 4, París, 1910, pp. 129-136.
- VALLADAR, F. de PP., *Estudio histórico-artístico de las fiestas del Corpus en Granada*, Granada, Imprenta de la Lealtad, 1886.
- “Recuerdo de las fiestas del Corpus. Las fiestas de 1793”, *La Alhambra*, nº. 82, 1901.
- VERY, F. G., *The Spanish Corpus Christi procesión: a literary and folkloric study*, Valencia, Tipografía Moderna, 1962 (tesis publicada en 1956 por la Universidad de Berkeley).
- VICENS HUALDE, I., *Arquitectura efímera barroca: un estudio de las estructuras funerarias españolas del siglo XVII [tesis doctoral]*, Madrid, Universidad Politécnica, 1985.
- VIFORCOS MARINAS, Mª I., *La ciudad de León en el siglo XVII: la fiesta barroca y su instrumentalización ideológica [microfichas]*, León, Universidad, 1991.
- VIRGILI BLANQUET, Mª. A., “Danza y teatro en la celebración de la fiesta del Corpus Christi”, *Cuadernos de Arte Granadino*, nº. 26, Granada, 1995, pp. 15-26.
- WEISBACH, W., *El Barroco: arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942.
- ZAPARAÍN YÁÑEZ, Mª J., “Realidad e imagen: celebraciones festivas en el territorio burgalés: 1598-1759”, en *El ARTE del Barroco en el territorio burgalés...*, pp. 329-379.

-ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, T., *Arquitecturas efímeras y festivas en Madrid en la segunda mitad del siglo XVII [tesis doctoral]*, Madrid, Universidad Autónoma, 1990.

La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans: arte y fiesta en el Madrid de Carlos II, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2000.

2. *Posicionamiento metodológico: la fiesta barroca como reconstrucción escénica de un mundo.*

Fuentes impresas originales o reeditadas

-CASTAÑIZA, J., *Descripción de la junta, en que el M.N. y M.L. Señorío de Vizcaya elige por patron, y protector suio al Glorioso Patriarca San Ignacio de Loyola; y de las vistosas fiestas, con que se celebró la elección...* En Bilbao; por Nicolás de Sedano [...], año 1682.

-OCTAVAS a los festivos jubilos, con que, la M.N. y M.L. Villa de VIL [BAO] proclamó a nuestro católico monarc[ha] DON CARLOS III [...] En Madrid, en la oficina de Manuel Martín [...], año de 1760.

-RELACION de la festiva pompa con que celebros el Muy Noble, y Muy Leal Señorío de Vizcaya el cumplimiento feliz de los veinte años de edad del Rey Nuestro Señor Don Felipe Quinto [...]. [S.l.], [s.n.].

Bibliografía especializada

-ARIAS DE COSSÍO, A. M^a, “Algunas reflexiones sobre escenografía española”, *Información Cultural*, n.º. 80, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990.

-ARTE efímero y espacio estético, Barcelona, Anthropos, 1988.

-ASPIAZU, R., “Arquitectura civil en Bizkaia”, en *IBAIK...*, T. IV, pp. 33-60

-BEYER, A., *Palladio: le Théâtre Olympique: architecture triomphale pour une société humaniste*, Paris, Adam Biro, 1989.

-BURRIEZA SÁNCHEZ, J., *Las cofradías, las procesiones y los pasos de Semana Santa en Valladolid*, Valladolid, Maxtor, 2007.

-CÁMARA MUÑOZ, A., “El poder de la imagen y la imagen del poder: la fiesta en Madrid en el Renacimiento”, en *MADRID en el Renacimiento. (Alcalá de Henares, octubre- diciembre 1986)*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1986, pp. 61-93.

Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro: idea, traza y edificio. Madrid, El Arquero, 1990.

“La fiesta de corte y el arte efímero de la monarquía entre Felipe II y Felipe III”, en *Las SOCIEDADES ibéricas y el mar a finales del siglo XVI*, Madrid, Sociedad Estatal Lisboa 98, 1998, vol. I, pp. 67-89.

-CONSTANT, C., *Palladio*, Barcelona, Gustavo Gili, 1988.

-DAVILA FERNÁNDEZ, M^a del P., *Los sermones y el arte*, Valladolid, Departamento de Historia del Arte de la Universidad, 1980.

-ENCICLOPEDIA del Arte Garzanti, Barcelona, Ediciones B, 1991.

-La ESCENOGRAFÍA del teatro barroco, Salamanca, Universidad, 1989.

-FAGIOLO DELL'ARCO, M., *La festa barocca*, Roma, De Luca, 1997, 2 vol.

“Immagini della propaganda. Libri, illustrazioni, feste”, en *GIAN Lorenzo Bernini: regista del Barocco*, a cura di Maria grazia Bernardini, Maurizio Fagiolo dell'Arco.

Milano, Skira, 1999, pp. 234-236. [Catálogo de la exposición llevada a cabo en Roma, en el palacio de Venecia del 21 de mayo al 16 de septiembre de 1999].

-FERRER VALS, T., “La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral”, en *TEATRO y Fiesta del Siglo de Oro...*, pp. 27-37.

-GARCÍA BERNAL, J. J., “El ritual urbano y la invención de la cultura pública en los siglos XVI y XVII”, en *Lo CONFLICTIVO y lo consensual en Castilla: sociedad y poder político (1521-1715). Homenaje a Francisco Tomás y Valiente. Coloquio Internacional*, Murcia, Universidad, 2001, pp. 233-260.

El fasto público en la España de los Austrias, Sevilla, Universidad, 2006.

-GONZÁLEZ ROMÁN, C., “Lo fingido [parece] verdadero: significado y uso del término Perspectiva en los discursos sobre escenografía de los Siglos de Oro (en línea)”. Disponible en: <http://www.congresos.um.es/imagenyapariencia/11-08/paper/view/2301/2931>.

-IBAIK eta Haranak: *El agua, el río y los espacios agrícola, industrial y urbano*, Bilbao, Etor, 1990, T. IV.

-MAYDEU, J. A., *Calderón y la máquina barroca: escenografía, religión y cultura: El José de las mujeres*, Ámsterdam [etc.]: Rodopi, 1999, p. 26.

-MERINO PERAL, E., *El reino de la ilusión: breve historia y tipos de espectáculo, el arte efímero y los orígenes de la escenografía*, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 2006.

-MUÑOZ MORILLEJO, J., *Escenografía española*, Madrid, Real Academia Española de Bellas Artes de San Fernando, [Imprenta Blas], 1923.

-ORTEGA, H.: “Los espejismos de Felipe II”, en *REALIDADES y espejismos* [folleto], El Escorial, Glossa Music, 1998.

-PALLADIO, A.; RIBERO RADA, J. del, *Los cuatro libros de arquitectura de Andrea Palladio*, León, Junta de Castilla y León [etc.], 2003

-PINEDO HERREO, C., *La ventana mágica: la escenografía teatral en Valencia durante la primera mitad del ochocientos*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2001.

-RAMÍREZ, J. A., *Construcciones ilusorias: arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Madrid, Alianza, 1988.

-REYES PEÑA, M., “Lugares de representación y escenografía en la España barroca”, en *ESPACIOS escénicos: el lugar de la representación en la historia del teatro occidental*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2004.

-RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., “Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII”, en *La ESCENOGRAFÍA del Teatro Barroco...*, pp. 33-60.

-SÁNCHEZ MOLTÓ, M. V., *La Hermandad del Santo Entierro y la Semana Santa de Alcalá de Henares: historia pasos y procesiones*, Alcalá de Henares, Ayuntamiento, 1999.

-*La SCENOGRAFIA baroca. Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, Bolonia, E. Clueb, 1982.

-STRONG, R., *Arte y poder: fiestas del Renacimiento 1450-1650*, Madrid, Alianza, 1988.

-TOAJAS, M^a A., “La ciudad transfigurada: ideas y proyectos para obras efímeras en Madrid (siglos XVII-XIX)”, en *Las PROPUESTAS para un Madrid soñado: de Texeira a Castro*, Madrid, Capital Europea de la Cultura, 1993, pp. 107-122.

-TORRIJOS, F., “Sobre el uso estético del espacio”, en *ARTE efímero y espacio estético...*, pp. 17-78.

- TOVAR MARTÍN, V., *El barroco efímero y la fiesta popular: la entrada triunfal en el Madrid del siglo XVII*, Madrid, Ayuntamiento, Delegación de Cultura, 1985.
- VAREY, J. E., *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987. [1ª ed. 1964]
- VITRUVIO, M. P., *Arkitekturaz hamar liburuak [euzkera-latín]*, Bilbao, Klasikoak, 2000.

3. El marco socio-económico vizcaíno en la Edad Moderna.

Fuentes impresas originales o reeditadas

- EXTRACTO de consulta del Consejo Real sobre debates entre la Diputación del Señorío de Vizcaya y la villa de Bilbao, a cerca del modo de celebrarse la procesión del Corpus en la misma villa...[1792], GONZÁLEZ, T.: Colección de cédulas, cartas-patentes... concernientes a las Provincias Vascongadas copiados de orden de S.M. de los registros, minutas y escrituras existentes en el Real Archivo de Simancas, Madrid, Imp. Real, 1829-1833, vol. II, pp. 365-373.
- GARCÍA DE SALAZAR, Lope, *Las Bienandanzas e Fortunas*, Bilbao, Amigos del Libro Vasco, 1985, 4 vol., [Ed. facsímil del original “Las Bienandanzas e fortunas...”, Madrid, 1884].

Bibliografía especializada

- ARBAIZA VILLALONGA, M., *Familia, trabajo y reproducción social: una perspectiva microhistórica de la sociedad vizcaína a finales del Antiguo Régimen*, Leioa, U.P.V., 1994.
- BARRIO LOZA, J. A., “Las Constituciones Sinodiales Postridentinas y su incidencia en el arte vasco”, *Estudios Deusto*, vol. XXV, nº. 59, Bilbao, Universidad de Deusto, 1977, pp. 321-327.
- CASTILA SOTO, J., “La otra cara de la fiesta: algunas de sus posibles repercusiones económicas”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV: Historia Moderna*, nº.10, 1997, pp. 99-118.
- ENRÍQUEZ, J. C.; MONTE, M^a. D. del, “La industria guarnicionera de Durango en los siglos XVI y XVII: trabajo especializado, protoindustria metalúrgica y diversificación”, *Vasconia*, nº. 30, 2000, p. 83-98.
- FERNÁNDEZ DE PINEDO, E., *Crecimiento económico y transformaciones sociales del País Vasco (1100-1850)*, Madrid, Siglo XXI, 1974.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, F.; MONTERO, M., *Historia de Vizcaya*, [Donostia], Txertoa, 1994.
- GÓMEZ RUIZ, M.; ALONSO JUANOLA, V., *El ejército de los Borbones: T.II reinado de Fernando VI y Carlos III (1746-1788)*, Salamanca, Servicio Histórico Militar, 1991.
- GUEZALA, L. de, *Conflictividad social y política en Bizkaia a finales del Antiguo Régimen: la Zamacolada*, [s.l], [s.n.], 1996.
- GUIARD LARRAURI, T., *Historia de la Noble Villa de Bilbao*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1971-1974, 5 vol., [reproducción facsímil de la primera y única edición].

- GUIARD LARRAURI, T.; RODRÍGUEZ HERRERO, A., “Compendio e índices de la Historia de Bilbao”, en GUIARD LARRAURI, T.: *Historia de la Noble Villa de Bilbao...*, T. V.
- HENAÑO, G. de, *Averiguaciones de las antigüedades de Cantabria, enderezadas principalmente a descubrir las de Vizcaya, Guipúzcoa y Alava, provincias contenidas en ella, a la gloria de S. Ignacio de Loyola...* [S.l.], [s.n.], 1894-1895, [Tolosa, Imp. Lib. y Enc. de E. López].
- HISTORIA de Vizcaya*, San Sebastián, Aramburu, 1987, 3 vol.
- HISTORIA del País Vasco: (s.XVIII)*, Bilbao, Univesidad de Deusto, 1985.
- HOLLINGSWORTH, M., *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento: de 1400 a principios del siglo XVI*, Madrid, Akal, 2002.
- HASKELL, F., *Patronos y pintores: arte y sociedad en la Italia barroca*, Madrid, Cátedra, 1984.
- IMÍZCOZ BEUNZA, J. M., “Actores sociales y redes de relaciones en las sociedades del Antiguo Régimen. Propuestas de análisis en Historia social y política”, en BARROS, C., *Congreso Internacional “A historia a debate”, Santiago de Compostela, julio de 1993*, Santiago de Compostela, 1995, t. II, pp. 341-353.
- “Élites, poder y red social: las élites del País Vasco y Navarra en la Edad Moderna: (estado de la cuestión y perspectivas)”, en IMÍZCOZ BEUNZA, J. M. [coord.], *Elites , poder y red social...*, pp. 13-50.
- IMÍZCOZ BEUNZA, J. M. [coord.], *Élites, poder y red social: las élites del País Vasco y Navarra en la Edad Moderna (estado de la cuestión y perspectivas)*, [Leioa], Servicio de Publicaciones, Universidad del País Vasco, 1996.
- Redes familiares y patronazgo: aproximación al entramado social del País Vasco y Navarra en el Antiguo Régimen (siglos XV-XIX)*, [Leioa], Servicio de Publicaciones, Universidad del País Vasco, 2001.
- LABAYRU, E. J. de, *Historia General del Señorío de Vizcaya*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1967-1970, 6 vol., [edición facsímil de la de 1911], vol. V y VI.
- LÓPEZ ÁLVAREZ, A., *Ideología, control social y conflicto en el Antiguo Régimen: el derecho de patronato de la casa ducal sobre la procesión del Corpus Christi de Béjar*, Béjar, Centro de Estudios Bejaranos, Ayuntamiento, 1996.
- LOPEZ ATXURRA, R., *La administración fiscal del Señorío de Vizcaya (1630-1804)*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1999.
- MARTÍNEZ RUEDA, F., *Los poderes locales en Vizcaya: del Antiguo Régimen a la Revolución Liberal (1700-1853)*, Bilbao, IVAP, U.P.V., 1994.
- MONREAL CIA, G., *Las instituciones públicas del señorío de Vizcaya (hasta el siglo XVIII)*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1974.
- PODER, resistencia y conflicto en las provincias vascas (siglos XV-XVIII)*, Bilbao, U.P.V., 2001.
- REGUERA ACEDO, I., “Estado y control ideológico en los siglos XVI al XVIII”, en *CONCIENCIA y especialidad*, Vitoria, Instituto de Estudios sobre Nacionalismos Comparados, 1994, pp. 113-122.
- “Aculturación y adoctrinamiento: cultura de élites y cultura de masas: acomodación y resistencias”, en GARCÍA FERNÁNDEZ, E., *Cultura de élites y cultura popular en Occidente (Edades Media y Moderna)*, Bilbao, U.P.V., 2001, pp. 143-168.
- TERRÓN PONCE, J. L., *Ejército y política en la España de Carlos III*, Madrid, Ministerio de Defensa, 1997.
- ZABALA MONTOYA, M., *Conflictividad y recomposición socio-institucional en Bizkaia en el contexto de la época de las alteraciones*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2001.

“La rebelión del Estanco de la Sal (Bizkaia, 1631/34): una revisión”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, T. 204, cuaderno 1, Madrid, Real Academia de la Historia, 2007, pp. 45-208.

4. El espacio de la transformación

Fuentes impresas originales o reeditadas

- BOWLES, G., *Introducción a la historia natural y a la geografía física de España*, Madrid, Imprenta de D. Francisco Manuel de Mena, 1775.
- CONSTITUCIONES synodales antiguas, y modernas del Obispado de Calahorra, y la Calzada reconocidas, reformadas, y aumentadas novissimamente por...Pedro de Lepe, Obispo deste Obispado...en el Sínodo diocesano, que celebro en la ciudad de Logroño, en el año de mil y seiscientos y noventa y ocho*, Madrid, Antonio González, 1700.
- LEZAUN, J. de: *Tesoro Evangelico para los curas de almas [...]* Por Domingo de Berdala impresor y mercader de libros de Pamplona, 1692.
- RODRÍGUEZ HERRERO, A., *Descripción sumaria de la villa de Lequeitio (1740)*, Bilbao, 1970.
- YTURRIZA, J. R., *Descripción de la N. Villa de Lequeitio formada el año de 1735, y adicionada con notas en el de 1796*, [s.a.], [s.l.].
- ZABALETA, J. de, *El día de fiesta por la tarde*, Madrid, Cupsa, 1977, [1ª ed. Madrid, San Martín, 1754].

Bibliografía especializada

- La ABADÍA del Sacromonte: exposición artístico-documental, estudios sobre su significación y orígenes*, Granada, Universidad, 1974
- AGUIRRE KEREXETA, I., *Elorrio (aproximación a una monografía local)*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1992.
- AGUIRRE-MAULEON, J.; AGUIRRE MUXIKA, L. A., "Un diseño de Francisco Javier Capelastegui para el ayuntamiento de Eibar en el siglo XVIII", *B.R.S.B.A.P.*, 1989, pp. 375-385;
Gipuzkoako Udaletxeak=Ayuntamientos de Guipúzcoa, Donostia=San Sebastián, Kutxa, 2000, *Gaztetxoen elkarte=Club Juvenil de Kutxa*, nº 30.
- ALCOLEA, S., "Un aspecto de la arquitectura del siglo XVIII en las Vascongadas: las torres-campanario", en *Homenaje a D. José Esteban Uranga*, Pamplona, Aranzadi, 1971, pp. 311-324.
- ÁLVAREZ SANTALÓ, L.C., "La fiesta religiosa barroca y la ciudad mental", en SÁNCHEZ RAMOS, V.; RUIZ FERNÁNDEZ, J. [coord.], *Actas de las jornadas de Religiosidad Popular: Almería, 1996, 1997*, pp. 13-28.
- ANDRÉS MORALES, A. de, "Urbanismo y arquitectura en el Bilbao del siglo XVI", en *BILBAO, arte e historia...*, vol. 2, pp. 81-103.
- ANDRÉS MORALES, A. de; SANTANA EZQUERRA, A., "La fuente de Paret en Atxuri (Bilbao). Sus cambios de imagen y emplazamiento", *Letras Deusto*, enero-abril, nº.40, Bilbao, Universidad de Deusto, 1998, pp. 211-217.
- ARREGI AZPEITIA, G., *Ermitas de Bizkaia*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, Instituto Labayru, 1987, 3 vol.

- ARTISTAS cántabros de la Edad Moderna.: su aportación al arte hispánico (diccionario biográfico-artístico)*, [Salamanca], Institución Mazarrasa, Universidad de Cantabria, 1991
- AYALA MALLORY, N., “El transparente de la catedral de Toledo (1721-1732)”, *Archivo Español de Arte*, T. XLII, nº. 167, 1969, pp. 255-288.
- AYERZA ELIZARAIN, R.; GARCÍA LARRAÑAGA, I., “Utilidad de los métodos gráficos en la indagación arquitectónica: El “transparente” del templo barroco de Santa María del Coro, en San Sebastián”, *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, nº 16, 2010, pp. 148-155.
- AZANZA LÓPEZ, J. J., “Tipología de las torres campanario barrocas en Navarra”, *Príncipe de Viana*, nº. 214, 1998, pp. 333-390.
- BAILS, B., *De la Arquitectura Civil*, Valencia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1983, 2 vol.
- BALLESTEROS, T.; VALVERDE, R., “Aportaciones al estudio de la Casa Consistorial del siglo XVIII en el País Vasco. Dos ejemplos alaveses: Vitoria y Elciego”, en *II Congreso Mundial vasco: Congreso de Historia*, 1988, T. III.
- BARRIO LOZA, J. A., “El retablo de Portugalete: historia de un pleito”, *Estudios Deusto*, XXVIII, 1980, pp. 173-311.
- Los Beaugrant: en el contexto de la escultura manierista vasca*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, caja de Ahorros Vizcaína, 1984.
- “Iglesia de San Severino en Balmaseda”, en BARRIO LOZA, J. A. [dir.], *Monumentos Nacionales de Euskadi...*, op. cit., pp. 436-438.
- “Nota sobre un pintor barroco vasco mal conocido: Martín Amigo”, *Anuario [del Museo de Bellas Artes de Bilbao]: Estudios, Crónicas*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1989, pp. 35-40
- “Arquitectura religiosa en Bizkaia”, en *IBAIK...*, T. IV, pp. 104-112.
- “El arte durante los siglos XVII y XVIII: el clasicismo y el barroco”, en *BILBAO, arte e historia...*, vol. 1, pp. 125-149.
- “La arquitectura señorial en Euzkadi”, en ASENSIO RAMALLO, G., *Arquitectura señorial en el norte de España*, Oviedo, 1993, pp. 161-203.
- Santa María de Portugalete: arte y restauración*, Bilbao, 1994.
- BARRIO LOZA, J. A. [dir.], *Monumentos Nacionales de Euskadi: Vizcaya*, T. III, Vitoria-Gasteiz, Euzko Jaurlaritza, 1985.
- BARRIO LOZA, J. A.; GONZÁLEZ CEMPELLÍN, J.M.; SANTANA EZKERRA, A., *El patrimonio monumental de la villa de Durango*, Durango, Museo de Arte e Historia, 1987.
- BARRIO LOZA, J. A.; MADARIAGA VARELA, I., “Jesuiten arkitektura Bizkaian=La arquitectura de los jesuitas en Bizkaia”, en *JESUSEN Lagundia Bizkaian...*, pp. 53-74.
- BARRIO LOZA, J. A.; MOYA VALGAÑÓN, J.G., “El modo vasco de producción arquitectónica en los siglos XVI-XVIII”, *Kobie*, nº.10, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1980, pp. 283-369.
- BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., “Evolución de la policromía barroca en el País Vasco”, *Ondare*, nº. 19, 2000, pp. 455-470.
- La policromía barroca en Álava*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2001.
- BERASAIN SALVARREDI, I.; BARRIOLA OLANO, M., “Aproximación a la policromía del retablo de San Antón, parroquia de San Pedro de Zumaia (Guipúzcoa)”, *Ondare*, nº17,1998, pp. 377-387.
- BILBAO, arte e historia= Bilbo, arte eta historia*, Bilbao, Diputación Foral de Vizcaya, 1990, 2 vol.

-BONET CORREA, A., *Morfología y ciudad: urbanismo y arquitectura durante el Antiguo Régimen en España*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

“Entre la superchería y la fe: el Sacromonte de Granada”, Madrid, *Historia* 16, 1981, nº 60, pp. 43-54;

“Reflexiones en torno a las Plazas Mayores españolas, hispanoamericanas y filipinas”, en *In SAPIENTIA libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 807-814.

-BRONTZEAREN soinua: Bizkaiko kanpaiak=El SONIDO del bronce: las campanas de Bizkaia [catálogo de la exposición: del 25 de febrero al 13 de mayo de 2005], Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 2005.

-BUSTAMANTE GARCÍA A., *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1983.

-La CATEDRAL de Santiago, Bilbao, Obispado, 2000.

-CENICACELAYA, J.; ROMÁN, A.; SALOÑA, I., *Bilbao 1300-2000: hiri iluspegia= una visión urbana= an urban vision*, Bilbao, Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro, 2001.

-CERVERA ESTÉVEZ, E., *La plaza: espacio, arquitectura y evolución histórico social*, Barcelona, Universitat, 1992 [tesis inédita].

-CERVERA VERA, L., *Plazas mayores de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

-CIRQUIAIN-GAIZTARRO, M., *Monografía histórica de la Muy Noble Villa y puerto de Portugalete*, [ed. facsímil], Portugalete, Ayuntamiento, 1990,

-COLL, A. M^a, “El uso del espacio público en la Edad Moderna: un disfrute ligado a la luz”, en NÚÑEZ ROLDÁN, F. [coord.] *Ocio y vida cotidiana...*, pp. 485-494.

-DOMINGO HERNÁNDEZ, M^a del M., *Construyendo Portugalete: espacio urbano y alojamiento obrero, c. 1937-1970*, Portugalete, Ayuntamiento, 1999.

-ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, 1990.

Policromía renacentista y barroca, “cuadernos de arte español”, nº 48, Madrid, *Historia* 16, 1992.

“Contribución del país Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento: la pinceladura norteña”, *Ondare*, nº. 17, 1998, pp. 73-106.

“Evolución de la policromía en los siglos del Barroco. Fases ocultas, revestimientos. Labores y motivos”, *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, nº. 45 (P.H.), 2003, pp. 97-104.

-ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. [dir. y coord.], *Erretaulak=Retablos*, Vitoria-Gasteiz, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001, 2 vol.

-ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Aportación de los Carmelitas Descalzos a la historia del arte navarro. Tracistas y arquitectos de la Orden”, en *Santa Teresa en Navarra. IV Centenario de su muerte*, Pamplona, PP. Carmelitas. Grafinas, 1982, pp.183-230.

-ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.; VÉLEZ CHAURRI, J. J., “Arte moderno”, en CASTAÑER, X. [ed.], *Arte y arquitectura en el País Vasco. El Patrimonio del Románico al siglo XIX*, San Sebastián, Nerea, 2003, pp. 77-93.

-FERNÁNDEZ GRACIA, R., *La Inmaculada Concepción en Navarra: arte y devoción durante los siglos del Barroco: mentores, artistas e iconografía*, Pamplona, EUNSA, 2004.

-GARCÍA DE CORTÁZAR, J. A., “Las villas vizcaínas como formas ordenadoras del poblamiento y la población”, en *Las FORMAS del doblamiento en el Señorío de Vizcaya durante la Edad Media*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1978, pp. 67-128.

- GONZÁLEZ CEMPELLÍN, J. M., “Aproximación al urbanismo medieval vizcaíno”, *Vasconia*, nº. 21,1993, pp. 135-154.
- GONZÁLEZ CEMPELLÍN, J. M.; CILLA LÓPEZ, R., *La iglesia de San Nicolás de Bari*, Bilbao, Gobierno Vasco, Obispado de Bilbao, Museo Diocesano de Arte Sacro, 2004.
- INMACULADA. *Catálogo de la Exposición conmemorativa del 150º aniversario del dogma de la Inmaculada Concepción. Santa Iglesia Catedral de Santa María la Real de la Almudena*, Madrid, Fundación Las Edades del Hombre, 2005.
- La INMACULADA en el Arte Andaluz*, Catálogo de exposición, Córdoba, Cajasur, 1999.
- JESUSEN Lagundia Bizkaian=*La Compañía de Jesús en Bizkaia [catálogo de exposición]: Bizkaiko Foru Artxibategiko Erakustarteoa, 1991 Abendua= Sala de Exposiciones del Archivo Foral de Bizkaia, diciembre 1991*, Bilbao, Bizkaiko Foru Aldundia=Diputación Foral de Bizkaia, 1991.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, V., *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, ed. dacs. del original de 1922, Madrid, Giner, 1993.
- LEIS ALAVA, A. I., “Las casas consistoriales de Bizkaia durante el Renacimiento”, *Ondare*, nº. 17,1998, pp. 263-275.
- “Estudio histórico artístico de las casas consistoriales desaparecidas de Bilbao (Villa y Anteiglesias)”, *Ondare*, nº. 18,1999, pp.113-142.
- “Las Casas Consistoriales en Bizkaia durante el Barroco”, *Ondare*, nº. 19, 2000, pp. 381-385.
- “Las casas de los señores: los palacios”, en *Etxea: catálogo de exposición*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 2002, pp. 86-97.
- LEONARDO AURTENETXE, J. J., *Estructura urbana y diferenciación residencial: el caso de Bilbao*, Madrid, Siglo XXI, 1989.
- LOSADA VAREA, C., *La arquitectura en el otoño del Renacimiento. Juan de Naveda, 1590-1638*, Santander, Universidad de Cantabria, 2007.
- LLORENS HERRERO, M. y CATALÁ GORGUES, M. A., *La Inmaculada Concepción en la Historia, la literatura y el arte del pueblo valenciano*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2007.
- ISASA, P. [coord.]; LINAZASORO, I. [textos], *Gipuzkoako Udaletxea marrazklak/ Dibujos de las Casas Consistoriales de Guipúzcoa*, San Sebastián, 1995.
- MARÍAS, F., “El Renacimiento “a la castellana” en el País Vasco: concesiones locales y resistencias a “lo antiguo”, *Ondare*, nº. 17, 1998, pp. 17-31.
- MATEO PÉREZ, A., “El marco socio-profesional. La cofradía de San José”, en ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. [dir. y coord.], *Erretaulak=Retablos...*, vol. I, pp. 92-115.
- MONTE FERNÁNDEZ, D., “Martín Ruiz de Zubiate y el retablo Mayor de Santa María de Durango (1578-1590)”, *Ondare*, nº. 17, 1998, pp. 321-334.
- MONTEAGUDO ROBLEDO, Mª P., “La ciudad, escenario de la fiesta política en el Antiguo Régimen”, en MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P. y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A. [coord.], *La fiesta en el mundo hispánico*, op. cit., pp. 321-350.
- MONTERO ESTEBAS, P. Mª, “Nuevas noticias sobre Lázaro de la Incera Vega”, *Ondare*, nº. 19, 2000, pp. 305-313.
- MORELLO, G., FRANCIÀ, V., y FUSCO, R. (ed.), *Una donna vestita di sole. L'Immacolata Conzezione nelle opere dei grandi maestri: Catálogo della mostra*, Milano, Motta Editore, 2005.
- NICOLAU CASTRO, J., *Narciso Tomé: Arquitecto-Escultor 1694-1742*, Madrid, Arco libros, 2009.

- NIETO ALCAIDE, V., *La luz, símbolo y sistema visual: (El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento*, [6ª ed.], Madrid, Cátedra, 1997.
- OROZCO PARDO, J. L., *Christianópolis: urbanismo y contrarreforma en la Granada del 600*, Granada, Diputación Provincial, 1985.
- PALOMO FERNÁNDEZ, G.; SERNA GABRIEL Y GALÁN, J. L., “La ciudad y la fiesta en la historiografía castellana”, *Hispania*, vol. 54, nº. 186, cuaderno 1, enero-abril, Madrid, CSIC, 1994, pp. 5-36.
- PARET Y ALCAZAR, L., *Luis Paret y Alcázar, 1746-1799: [exposición]*, Vitoria-Gasteiz, servicio de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1991
- PASTOR Y RODRIGUEZ, J., *Apuntes para una memoria histórica y descriptiva del Santuario de Begoña*, Bilbao, 1892.
- PÉREZ HIGUERA, T., “El retablo mayor y el primer transparente de la catedral de Toledo”, *Anales de historia del arte*, nº 4, 1993-1994, pp. 471-480.
- PEVSNER, N., *Historia de las tipologías arquitectónicas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- PLAZAOLA ARTOLA, J., “El arte vasco del siglo XVII: la sobriedad del Barroco”, *R.I.E.V.*, vol. 49, nº. 1, 2004, pp. 173-228.
- PRADOS GARCÍA, J. M., “Las trazas del transparente y otros dibujos de Narciso Tomé para la catedral de Toledo”, *Archivo español de arte*, T. 49, nº 196, 1976, pp. 387-416.
- Los Tomé: una familia de artistas españoles del siglo XVIII*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte II (Moderno), 1991.
- REVISIÓN del arte del Renacimiento: [monográfico], *Ondare*, nº. 17, 1998.
- RINCÓN GARCÍA, W., *Ayuntamientos de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.
- Plazas de España*, Madrid, Espasa Calpe, 1998.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., “Espacio sacro teatralizado: el influjo de las técnicas escénicas en el retablo barroco”, en *En TORNO al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas VII-VIII celebradas en Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, Diputación Provincial, 1992, pp. 137-151.
- SANTOLAYA HEREDERO, L., “El Ayuntamiento de Toledo y el Cabildo Catedral en las fiestas del Transparente de 1732”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna*, T. 10, 1997, pp. 319-345.
- SAÑUDO LASAGABASTER JAUREGUI, B., *Estudio histórico-artístico y arquitectónico de las casas consistoriales guipuzcoanas de los siglos XVII y XVIII*, San Sebastián, 1985.
- SOTO CABA, Mª V., “Pintura y policromía: notas sobre el color en la fiesta barroca”, en MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P.; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A. [coord.], *La fiesta en el mundo hispánico...*, pp. 351-370.
- STRATTON, S., “La Inmaculada Concepción en el arte español”, *Cuadernos de arte e iconografía*, T. 1, nº. 2, 1988, pp. 3-128.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J., “La escultura barroca en el País Vasco. La imagen religiosa y su evolución”, *Ondare*, nº19, 2000, pp. 59-62.
- “El retablo barroco”, en ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. [dir. y coord.], *Erretaulak=Retablos...*, vol. 1, pp.227-309.
- VELILLA IRIONDO, J., “Origen y evolución de la villa de Lekeitio”, *Vasconia*, nº. 21, 1993, pp. 115-134.
- Arquitectura y urbanismo en Lekeitio, siglos XIV a XVIII*, Leioa, Servicio Editorial de la U.P.V., 1996.

- VERGARA, A. [dir.], *Elorrio: hirilurrekiko morfología-azterlanak=Estudios de morfología urbana*, Pamplona, Eunsa, 1985.
- ZABALA ALTUBE, M^a J., “La estructura física de los núcleos urbanos medievales vizcaínos”, *Kobie*, n.º. VII, 1994-1996, pp. 55-90.
- ZABALA Y OZAMIZ-TREMOYA, *Historia de Bermeo*, Bilbao, [1928-1931], 2 vol.
- ZABALA URIARTE, A., *Mundo urbano y actividad mercantil: Bilbao 1710-1810*, Bilbao, B.B.K., 1994
- ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco en Bizkaia*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, Departamento de Cultura, 1998.
- “Bibliografía del arte barroco en Euskal Herria”, *Ondare*, n.º. 19, 2000, p. 631-676.
- “El Martirio de San Pelayo: una obra desconocida del pintor Martín Amigo en Beléndiz (Bizkaia)”, *Archivo Español de Arte*, T. LXXVII, n.º. 308, octubre-diciembre, 2004, pp. 432-438.

5º Los elementos artístico-festivos

5.1 La procesión: estudio del ritual festivo y su “evolución”

Fuentes impresas originales o reeditadas

- *El SACROSANTO y Ecuménico Concilio de Trento, traducido al castellano de D. Ignacio López de Ayala*, París, 1857.

Bibliografía especializada

- ALLO MANERO, M^a A., “Tradición ritual y formal en las exequias reales españolas de la primera mitad del siglo XVIII”, en *El ARTE en las cortes europeas...*, pp. 33-42.
- BARANDIARÁN, S.; BARANDIARÁN BALANZATEGUI, G. de, "Danzas de Alava, Guipuzcoa, Navarra y Vizcaya", en *Ser Vasco*, Bilbao: Mensajero, 1986, p. 389-414
- BENITO AGUADO, M^a. T., *La sociedad vitoriana en el siglo XVIII: el clero, espectador y protagonista*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2001.
- BERNÁLDEZ MONTALVO, J. M^a, *Las tarascas de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento, 1983.
- CHECA CREMADES, F., “Las ceremonias funerales de Carlos V y el sentido de la muerte en el siglo XVI”, en *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 259-273.
- El CORPUS: Rito, Música y Escena*, Madrid, Dirección General de Promoción Cultural, 2004.
- ERKOREKA GERVASIO, J. I., *Análisis histórico-institucional de las cofradías de mareantes del País Vasco*, Vitoria-Gasteiz, Servicio de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1991.
- Estudio histórico de la Cofradía de Mareantes de Portugalete: orígenes, organización y funciones*, Portugalete, Ayuntamiento, 1993.
- La FIESTA del Corpus Christi*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- FLÓREZ ASENSIO, M^a A., “Aspectos de la procesión del Corpus en Madrid: la Tarasca y sus componentes musicales”, *Madrid: revista de arte, geografía e historia*, n.º. 4, Madrid, Consejería de Educación de la Comunidad de, 2001, pp. 393-426.

- “Memoria de las danzas que podrán salir en la procesión del Santísimo deste presente año: danzas y bailes en el Corpus madrileño durante los siglos XVI al XVIII”, *Revista de musicología*, vol. 32, nº. 2, [s.l.], Editions de médecine pratique, 2009, pp. 463-480.
- GARCÍA RÁMILA, I., “Corpus Christi burgalés en 1610”, en *TÍPICAS pinceladas del vivir burgalés en los días de antaño*, Madrid, Mestre, 1954.
- GARMENDIA LARRAÑAGA, J., *Gremios, oficios y cofradías en el País Vasco*, San Sebastián, Caja de Ahorros provincial de Guipúzcoa, 1979.
- KAWAMURA, Y., *Festividad del Corpus Christi en Oviedo: la fiesta barroca y su entorno artístico y social en los siglos XVI, XVII y XVIII*, Oviedo, Nobel, [2001].
- LABARGA GARCÍA, F. [coord.], *Festivas demostraciones: estudios sobre las cofradías del Santísimo y la fiesta del Corpus Christi*, Logroño, Institutos de Estudios Riojanos, 2010.
- LLEÓ CAÑAL, V., *La fiesta del Corpus en Sevilla*, Sevilla, 1975.
- Fiesta grande: el Corpus Christi en la historia de Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento, 1980.
- MARTINEZ-BURGOS GARCÍA, P., “El simbolismo del recorrido procesional”, en *La FIESTA del Corpus...*, pp. 157-178.
- ONTAÑÓN, E. de, “El Corpus en Burgos”, en *Estampa de Castilla y León: Selección de los artículos publicados entre 1928 y 1936*, Salamanca, Diputación, Centro de Cultura Tradicional, 1986.
- PÉREZ DE GUZMÁN, J., “Las etiquetas de la muerte en la casa real de España durante los Austrias”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, T. LXV, 1914, pp. 475-479.
- PORTÚS PÉREZ, J., *La antigua procesión del Corpus Christi en Madrid*, Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad, 1993.
- RAMOS MARTÍNEZ, J., “Noticia de la concurrencia de una sierpe en la festividad y octava del Corpus de Pamplona del año 1584”, *Ohitura: estudios de etnografía alavesa*, nº. 5, Vitoria-Gasteiz, Edigol, 1987, pp. 355-359.
- RAMOS SOSA, R., *Arte festivo en Lima Virreinal: s. XVI y XVII*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1992.
- RÍO BARREDO, M. J. del, “Felipe II y la configuración del sistema ceremonial de la Monarquía católica”, en *FELIPE II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, vol. I, pp. 677-703.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., “Fiesta y protocolo: el nuevo orden de la dinastía borbónica”, en *HISTORIA de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, Universidad, 1990, pp. 549-555.
- “Economía simbólica de la relación de conmemoración fúnebre en el Antiguo Régimen: gasto, derroche y dilapidación del bien cultural”, en LÓPEZ POZA, S.; PENA SUEIRO, N. [eds.], *La Fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña, 13-15 de julio de 1998)*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999, pp. 121-132.
- RODRÍGUEZ DE GRACIA, H., “El Corpus de Toledo: una fiesta religiosa y profana en los siglos XVI y XVII”, *Zainak*, nº. 26, 2004, pp. 385-410.
- RUBIO GARCÍA, L., *La procesión de Corpus en el siglo XV en Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1987.
- SALAZAR, E., “El septenario de Cuenca [Ecuador]”, *Terra Incógnita*, nº.18, julio. Quito, 2002.
- SANZ, M^a J., “La procesión del Corpus en Sevilla: influencias sociales y políticas en la evolución del cortejo”, *Ars longa*, nº. 16, 2007, pp. 55-72.

- SEGUÍ CANTOS, J., “El barroco valenciano a través de sus fiestas: el inventario de la procesión del Corpus de 1589”, *Anals de la Real Acadèmia de Cultura Valenciana*, n.º. 69, Valencia, Real Academia de Cultura Valenciana, 1991, pp. 153-165.
- SEGUÍ, S.; PRADO, F., *Danzas del corpus valenciano*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1978.
- SOTO CABA, V., “Los cortejos en los funerales reales del Barroco: notas en torno a su origen y configuración”, *Boletín de Arte*, n.º. 10, Málaga, Universidad, 1989, pp. 121-140.
- VALIENTE TIMÓN, S., “La fiesta del “Corpus Christi” en el reino de Castilla durante la Edad moderna”, *Ab Initio: revista digital para estudiantes de historia*, año 2, n.º. 3, 2011, pp. 45-57. Disponible en www.ab-initio.es.
- VAREY, J.; SHERGOLD, N. D., “La Tarasca de Madrid: un aspecto de la procesión del Corpus durante los siglos XVII y XVIII”, *Clavileño*, vol. IV, n.º. 20, Madrid, Asociación Internacional de Hispanismo, 1953, pp. 18-26.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J.; ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Un escenario sacro de Pasión en La Rioja”, en *ACTAS VIII Congreso Nacional de Historia del Arte: Cáceres, 3-6 de octubre de 1990*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1993, vol. II, pp. 918-919.

5.2 El arte efímero: elementos perecederos, semiestables y perdurables

Fuentes impresas originales o reeditadas

- ARFE Y VILLAFANE, Juan de, *Varia Commensuración de Juan de Arfe y Villafañe [...] nueva edición corregida, aumentada y mejorada [...]* Madrid, Imprenta Real, 1806.

Bibliografía especializada

- ALEJOS MORÁN, A., *La Eucaristía en el arte valenciano*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, CSIC, 1976.
- ALLENDE SALAZAR, J., “Francisco de Mendieta y su cuadro Jura de los Fueros de Vizcaya por Fernando el Católico”, *Boletín de la Sociedad Española de excursiones*, n.º. XXXII, Madrid, 1924, pp. 269-273.
- ALLO MANERO, M^a A., “Iconografía funeraria de la honras de Felipe IV en España e Hispanoamérica”, *Cuadernos de Investigación Histórica*, n.º. 7, Madrid, Fundación Universitaria Española, Seminario Cisneros, 1981, pp. 213-241.
- “La arquitectura provisional en los túmulos para exequias reales, 1516-1700”, en *Fiestas públicas en Aragón en la Edad Moderna. VIII Muestra de Documentación Histórica Aragonesa*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1995, pp. 131-154.
- “Exequias del emperador Carlos V en la monarquía hispana”, en *CARLOS V y las artes. Promoción artística y familia imperial*, Valladolid, 2000, págs. 261-281
- ANDRÉS GONZÁLEZ, P., *Arte, fiesta e iconografía en torno a la eucaristía: Juan de Arfe y su obra: la custodia monumental de Valladolid*, Valladolid, Ayuntamiento, 2010.
- ANDRÉS ORDAX, S., *Gregorio Fernández en Alava*. Vitoria, Diputación Foral, 1976.
- ANGUITA HERRADOR, M^a del R., *La Eucaristía en el arte de Jaén*. Hermandades y Fiestas Litúrgicas, Jaén. 1990.
- AREITO Y MENDIOLEA, D. de, “Francisco de Mendieta, escritor y pintor”, *R.I.E.V.*: T. XX., 1929, pp. 269-272.

- “El pintor Francisco de Mendieta (Siglos XVI y XVII)”, *B.R.S.B.A.P.*, año X, cuaderno 3, 1954, pp. 350-351.
- AREIZAGA, J. C.; LLANO, I.; ITURBE, A., “Los agavillados de 1607: sobre los antecedentes urbanos de la Matxinada de la Sal”, en *Euskal herriaren historiari buruzko biltzarra=Congreso de historia de Euskal Herria [...]*, vol. 3. Txertoa, 1988, pp. 309-316.
- El ARTE efímero en el Mundo Hispánico: V Coloquio del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México: Morelia, octubre de 1978*, Universidad Autónoma de México, 1983.
- ASTIAZARAIN ACHABAL, M^a I., “Contribución al estudio de la arquitectura retablistica de la primera mitad del siglo XVII en Guipúzcoa: la obra de Bernabé Cordero”, *B.R.S.B.A.P.*, T. 46, n.º. 3-4, 1990, pp. 259-316
- ATERIDO FERNÁNDEZ, A., “Una nueva obra de José de Churriguera: el Monumento de Semana Santa del Monasterio de la Encarnación”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n.º. 35, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1995, pp. 19-31.
- BARRIO LOZA, J. A., *Bizkaia: arqueología, urbanismo y arquitectura histórica*, Bilbao, Diputación de Bizkaia, Universidad de Deusto, 1989-1991, T.I.
“El túmulo de Felipe IV y la rebeldía del arquitecto Juan de Boliáldea”, *Estudios Deusto*, vol. 42/1, 1994, pp. 29-36.
- BARRIO LOZA, J. A.; VALVERDE PEÑA, J. R., “Retablos y pinturas en los Colegios de la Compañía de Jesús”, en *JESUSEN Lagundia Bizkaian...*, pp. 75-90.
- BARRIO MOYA, J. L., MARTÍN, F. A., “Un monumento de Semana Santa para la Real Capilla de Palacio”, *Reales Sitios*, n.º. 70, Madrid, 1981, pp. 11-16.
- BEIGBEDER, O., *Léxico de los símbolos*. [2^a ed.], Madrid, Encuentro, 1995.
- BERTOS HERRERA, M^a P., *El tema de la Eucaristía en el arte de Granada y su provincia*, Granada, Universidad, 1983.
- BLANCO MOZO, J. L., “Exaltación y triunfo de la Virgen: la carroza de Nuestra Señora de la Concepción de Navalcarnero”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n.º. 17, 2005, pp. 115-130.
- BONET CORREA, A., *Andalucía Barroca: arquitectura y urbanismo*, Barcelona, Polígrafa, 1978.
“Torre Farfán y la fiesta de canonización de San Fernando de Sevilla”, [Introducción a] *FIESTAS de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey San Fernando, por Fernando de la Torre Farfán*, Sevilla, Focus, 1984.
- “Las arquitecturas efímeras del Barroco en España”, *Norba-Arte*, XIII, Cáceres, 1993, pp. 23-70.
- “La arquitectura efímera del Barroco en España”, en *Arte Barroco e ideal clásico: aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII: [ciclo de conferencias]*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, pp. 19-42.
- BOSCH I BALLBONA, J.; DORICO, C., “El Monument de Setmana Santa de la Catedral de Barcelona, de 1735”, *D'Art*, n.º. 17-18, [Barcelona], 1992, pp. 253-255.
- BRASAS EGIDO, J. C., *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, Diputación, 1980.
- BRUSCHI, A., *Bramante*, Bilbao, Xarait, 1987.
- CALVO RUATA, J. I.; LOZANO LÓPEZ, J. C., “Los monumentos de Semana Santa en Aragón: (siglos XVII-XVIII)”, *Artigrama*, n.º. 19, Zaragoza, Universidad, Departamento de Historia del Arte, 2004, pp. 95-137.
- CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M^a D.; VIFORCOS MARINAS, M^a I., *Honras fúnebres reales en el León del Antiguo Régimen*, León, Universidad, 1996.

- CENDOYA ECHANIZ, I., *El retablo barroco en el Goierri: la constante academicista en Guipúzcoa*, Donostia- San Sebastián, Fundación Social y Cultural Kutxa, 1992.
- “La escultura procesional en la Semana Santa de Gipuzkoa”, *Ondare*, nº13, 1993, pp. 37-56.
- CHARBONNEAU-LASSAY, I., *El Bestiario de Cristo: el simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, Barcelona, José de Olañeta Editor, 1996.
- DELFIN VAL, J.; CANTALAPIEDRA, F., *Semana Santa en Valladolid: pasos, cofradías, imagineros*, [2ª ed.], Valladolid, Lex Nova, 1990.
- DELGADO, O., *Paret y Alcázar*, Madrid, Universidad de Puerto Rico [etc.], 1957.
- ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Los monumentos o perspectivas en la escenografía del siglo XVIII de las grandes villas de la Ribera estellesa”, *Príncipe de Viana*, nº. 190, 1990, pp. 517-532
- ESTEBAN LORENTE, J. F., “Una aportación al arte provisional del barroco zaragozano: los capelardentes reales”, en *FRANCISCO Abad Ríos: a su memoria*, Zaragoza, Universidad, 1973, p. 53.
- “La capilla de San Marcos y el monumento de Semana Santa de la Seo de Zaragoza”, *Cuadernos de Investigación: geografía e historia*, T.2, fasc. 1, [Logroño], Universidad de La Rioja, Colegio Universitario, 1976, pp. 97-104. Este mismo artículo en *Seminario de Arte Aragonés*, nº. XXII-XXIII-XXIV, [Zaragoza], 1977, pp. 175-180.
- GALENDE DÍAZ, J. C.; FERNÁNDEZ HIDALGO, A. M.: “Vocabulario de términos marinos en la Edad Moderna”, *Anuario del Instituto de Estudios Marítimos “Juan de la Cosa”*, vol. VII, 1988-1998, 227-253.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, E., “Las Hermandades y Cofradías de la Vera Cruz en el País Vasco”, *Hispania Sacra*, LXI, nº. 124, julio-diciembre, 2009, pp. 447-482.
- GARCÍA, E.; WATTENBERG, E., *Museo de Semana Santa. Iglesia de Santa Cruz*, Medina de Rioseco, Valladolid, Asociación Protemplos, Museo de Semana Santa, 2003.
- GOITIA CRUZ, A., “Efímero y perdurable: entradas triunfales en el Madrid cortesano: las puertas de Alcalá y Atocha”, *A.I.E.M.*, nº. 47, 2007, pp. 465-493.
- GREGORIO Fernández: *1576-1636 [catálogo de exposición]*, [s.l.], Fundación Central Hispano, 1999.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, J.A., “Las imágenes escultóricas del monumento de la Catedral de Sevilla en la renovación de 1688-1689”, *Atrio: revista de historia del arte*, nº. 1, Sevilla, Asociación cultural Juan de Arfe, 1989, pp. 43-60.
- HEREDIA MORENO, C., “El culto a la Eucaristía y las custodias en las catedrales andaluzas”, en LACARRA DUCAY, Mª del C. [coord.], *El Barroco en las catedrales españolas*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2010, pp. 279-310.
- HERNMARCK, C., *Custodias procesionales en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1987.
- INSAUSTI, S., “Artistas en Tolosa: Bernabé Cordero y Juan de Bazcardo”, *B.R.S.B.A.P.*, año XV, 1959, pp. 315-331.
- “JUAN Lorenzo. Custodia Procesional”, en *MIRARI: un pueblo al encuentro del arte= herri bat artearen bila* / [Sala América, diciembre 1989 - enero 1990]. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, pp. 420-423.
- LABEAGA MENDIOLA, J. C., *La obra de Luis Paret en Santa María de Viana*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1990.
- LECANDA, J. J., “Cosas del Bilbao viejo”, *El Nervión: periódico independiente*, Bilbao, 23-III-1910, p. 1.
- LISÓN TOLOSANA, C.; CAMPO URBANO, S. del, *La imagen del rey: monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias: discurso*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.

- LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F., “Orfebrería eucarística: la custodia procesional en España”, en *La FIESTA del Corpus...*, pp. 123-156.
- LUIS Paret y Alcázar: 1746-1799, Madrid, Fundación Amigos Museo del Prado, 1996
- LUIS Paret y Alcázar y los Puertos del País Vasco, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1996.
- LUNA, J. J., “El mundo clásico en la obra de Paret y Alcázar”, en *La VISIÓN del mundo clásico en el arte español: VI Jornadas de arte, Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”, C.S.I.C., celebradas en Madrid del 15 al 18 de diciembre de 1992 en Madrid*, Madrid, Alpuerto, 1993, pp. 335-342
- LLAMAZARES, F., *Los pasos de la Semana Santa de León*, [León], Junta Mayor de la Semana Santa, 1992.
- LLANO GOROSTIZA, M., “Francisco de Mendieta y su cuadro sobre el Besamanos de la Jura de Guernica”, en *Tres estudios sobre Guernica y su comarca*, Bilbao, Diputación Provincial de Vizcaya, 1970, pp. 139-221.
- MALAXECHEVERRÍA, I., *El bestiario esculpido en Navarra*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, Diputación Foral de Navarra, 1982.
- MÂLE, E., *El Barroco: arte religioso del siglo XVII: Italia, Francia, España, Flandes*, Madrid, Encuentro, 1985.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.
- El arte procesional del Barroco*, “cuadernos de arte español”, n.º. 95, Madrid, Historia 16, 1993.
- Gregorio Fernández*, Valladolid, El Norte de Castilla, 1996.
- MÍNGUEZ CORNELLES, V.; RODRÍGUEZ MOYA, I., *Las ciudades del absolutismo: arte, urbanismo y magnificencia en Europa y América durante los siglos XV-XVIII*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2006.
- MORALES Y MARÍN, J. L., *Luis Paret: vida y obra*, Zaragoza, Aneto, 1997.
- MORTE GARCÍA, M^a C., “Monumentos de Semana Santa en Aragón en el siglo XVI: Aportación documental”, *Artigrama*, n.º. 3, 1986, pp. 195-214.
- NAVARRETE PRIETO, B., *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, [s.l.], Fundación Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.
- NICOLAU CASTRO, J., “Precisiones documentales sobre el monumento barroco de la catedral de Toledo y un dibujo madrileño del último tercio del siglo XVII”, *Archivo Español de Arte*, n.º. 246, 1989, pp. 216-220.
- ORBANEJA, M^a del C., “Papeletas de orfebrería castellana: la custodia de la catedral de Valladolid”, *BSAA*, T. 1, n.º 3, 1932-1933, pp. 227-246.
- PALOMERO PÁRAMO, J. M., *La imaginería procesional sevillana: Misterios, Nazarenos y Cristos*, Sevilla, Ayuntamiento, 1983.
- PAYO HERNANZ, R. J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, Burgos, Diputación Provincial, 1997, 2 vol.
- PEQUEÑAS imágenes de la Pasión en Valladolid: catálogo de exposición, Valladolid, 1987.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, S., “Dos movimientos contestatarios en el tránsito del siglo XVI al XVII: los escribanos del número y los oficiales agavillados de Bilbao”, en *PODER, resistencia y conflicto...*, pp. 185- 217.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura barroca en España, 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1992.
- POLO SÁNCHEZ, J. J., *Escultura romanista y contrarreformista en Cantabria (c.1590-1660)*, Santander, Fundación Marcelo Botín, 1994.

- REDONDO CANTERA, M^a J., *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.
- RELIGIOSIDAD popular: imágenes vestiduras: catálogo de exposición, [comisario] Antonio Cea Gutiérrez. Zamora, Caja España, 1982.
- RIO Y DE LA HOZ, I. del, *Gregorio Fernández y su escuela*, “cuadernos de arte español”, n^o 40, Madrid [etc.], Historia 16, 1992.
- RIVAS CARMONA, J. F., “La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: los monumentos de semana santa y sus arcos de plata”, en RAMALLO ASENSIO, G. A. [coord.], *Las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos*, Murcia, Servicio de Publicaciones, Universidad, 2003, pp. 493-530.
- “Los tesoros catedralicios y la significación de la custodia procesional: la aportación de los siglos XVII y XVIII”, en *LITERA scripta in honores prof. Lope Pascual Martínez*, Murcia, Universidad, 2002, vol. 2, pp. 891-918.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Atenas castellana: ensayos sobre cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del Antiguo Régimen*, Salamanca, 1989.
- Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico: (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.
- ROMERO, J. L., “De la arquitectura funeraria al monumento cívico”, *Boletín de Arte*, n^o. 4-5, 1984, pp. 241-249.
- SALE, G., *Ignacio y el arte de los jesuitas*, Bilbao, Mensajero, 2003.
- SEBASTIÁN, S. [ed. lit.], *El fisiólogo: atribuido a San Epifanio [...], seguido de El bestiario toscano*, Madrid, Tuero, 1986.
- SAN MARTÍN, J., “Observaciones sobre el pintor Francisco de Mendieta y su obra Jura de los Fueros de Vizcaya”, *B.R.S.B.A.P.*, vol. XXXVIII, n^o. 1, 1972, pp. 183-185.
- SÁNCHEZ CANTÓN, J., “Escultura y pintura del siglo XVIII: Francisco de Goya”, *Ars Hispaniae: Historia universal del arte hispánico*, vol. XVII. Madrid, 1965.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., “Iconografía e iconología del pelícano: un ensayo de reconversión del concepto de filantropía”, *Boletín de Arte*, 12, 1991, pp. 127-146.
- SANZ SERRANO, M^a J., *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial, 1978.
- “La estancia en Sevilla y la obra de la custodia Hispalense”, en SANZ SERRANO, M^a J. [coord.], *Centenario de la muerte de Juan de Arfe (1603-2003): jornadas: Centro Cultural El Monte, Sevilla, 11 y 12 de noviembre de 2003*, Fundación El Monte, 2004, pp. 93-125.
- “Las imágenes vestidas de la Virgen durante el Barroco”, en *PEDRO de Mena y su época: Simposio Nacional*, Málaga, 1990, pp. 465-479.
- SANTANA EZQUERRA, A., “Luis Paret, también tracista”, en *PARET Y ALCÁZAR, LUIS...*, op. cit., pp. 113-136.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Emblemática e Historia del Arte*, Madrid, Cátedra, 1995.
- La SEMANA Santa en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1993.
- SOTO CABA, V., “Teatro y ceremonia: algunos apuntes sobre las exequias barrocas”, *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, n^o. 2, [Madrid], UNED, 1988, pp. 111-138.
- TABAR ANITUA, F., “La pintura del Barroco en Euskal Herria: arte local e importado”, *Ondare*, n^o19, 2000, pp. 117-149.
- TRENS, M., *Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus-Ultra, 1946.
- La Eucaristía en el arte español*, Barcelona, Aymá, 1952.

- VARAS RIVERO, M., “Sobre la orfebrería y la arquitectura efímera: apuntes sobre su conexión formal a través de algunos ejemplos sevillanos del siglo XVI y primer tercio del siglo XVII”, *Laboratorio de arte*, nº. 19, 2006, pp. 101-121.
- VARELA, J., *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Madrid, Turner, 1990.
- VAREY, J., “Genealogía, origen y progresos de los gigantones en España”, en *COMEDIAS y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español. Actas del Congreso Internacional sobre teatro y Prácticas Escénicas en los XVI y XVII, organizado por el Depto. de Filología Española de la Universitat de Valencia; 9, 10 y 11 de mayo de 1989. Homenaje a John Varey*, Valencia, Universidad, 1991, pp. 441-454.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J.; ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Pintura barroca con vinculación histórica al País Vasco”, en *LUCES del Barroco. Pintura y escultura del siglo XVII en España [catálogo de exposición]*, Vitoria-Gasteiz, Fundación Caja Vital Kutxa, Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Alava, 2002, pp. 21-31.
- WITTKOWER, R.; JAFFE, I. B., *Architettura e arte dei gesuiti*, Milano, Electa, 1992.
- ZABALA MONTOYA, M., “Francisco de Mendietaren berrikuspenerako zenbait datu berria”, *B.R.S.B.A.P.*, año LIII, cuaderno 1, 1997, pp. 203-209.
- ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *Aste santuko pauso eta irudiak Bizkaian= Pasos e imágenes de Semana Santa en Bizkaia* [dirección José Angel Barrio Loza], Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 2001.
- “El monumento de Semana Santa de Santa María de Bermeo (Bizkaia)”, *Ondare*, nº21, 2002, pp. 257-272

5.3 “El reino de los sentidos”: artes suntuarias, dominio sensorial y sonidos

5.3.1 Artes suntuarias

Fuentes impresas originales o reeditadas

- NOVÍSIMA recopilación de las leyes de España dividida en XII libros* [facsimil], Madrid, B.O.E., 1975-[1976].
- SEMPERE Y GUARINOS, J., *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*, Madrid, Imp. Real, 1788.

Bibliografía especializada

- AGUILÓ ALONSO, M^a P., “Cordobanes y Guadamecés”, en *HISTORIA de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 325-336.
- Fiestas barrocas: aspectos de su decoración*, Madrid, Universidad Complutense, 1994.
- ALBIZUA HUARTE, E., “El traje en España”, en LAVER, J.: *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 319 y ss.
- ALONSO BENITO, J., “Algunas cruces procesionales del siglo XVII en el antiguo obispado de León”, *Estudios humanísticos: geografía, historia y arte*, nº. 19, León, Universidad, Facultad de Filosofía y Letras, 1997, pp. 135-156.
- ALORS BERNABÉ, T., “Guadamecés del Archivo Histórico Provincial de León”, *De arte: revista de historia del arte*, nº. 10, 2011, pp. 69-82.

- ARIZMENDI AMIEL, M^a E. de, *Vascos y trajes*, San Sebastián, Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1976, 2 vol.
- ARRÚE UGARTE, M^a B., *La platería logroñesa*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1981.
- El ARTE de la plata y de las joyas en la España de Carlos V: Palacio Municipal de Exposiciones "Kiosko Alfonso", La Coruña, 6 de julio-17 de septiembre*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- El ARTE de la Platería Mexicana: 500 años: Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, noviembre 1989- febrero 1990*, México, Fundación Cultural Televisa, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1989.
- BARRIO LOZA, J. A., "La platería barroca (hoja informativa)". [Parte del ciclo de conferencias] *EL ARTE DE LA PLATA EN BIZKAIA*: Museo Diocesano de Arte Sacro de Bizkaia, Bilbao, 22-26 de marzo de 2004.
- BARRIO LOZA, J. A.; VALVERDE PEÑA, J. R., *Platería antigua en Vizcaya: Museo de Bellas Artes de Bilbao=Arte Ederren Bilboko Museoa, mayo-junio 1986*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1986.
- BENITO GARCÍA, P., "'El Alcázar vestido de seda" colgaduras y alfombras de S.M.C. Carlos II", en CHECA CREMADES, F. [coord.], *El Real Alcázar de Madrid: dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España: Palacio Real... septiembre-noviembre, 1994*, donosita-San Sebastián, Nerea, 1994, pp. 308-317.
- BOLADAZ pasatua=Pasado de moda [exp.]*, Bilbao, Euskal Museoa Bilbao=Museo Vasco, 2003.
- BRASAS EGIDO, J. C., *La platería palentina*, Valladolid, 1982.
- CILLA LÓPEZ, R., "El platero guipuzcoano Francisco Arenas en Vizcaya", en RIVAS CARMONA, J. F. [coord.], *Estudios de platería...*, pp. 187-189.
- The COLONIAL Andes: tapestries and silverwork. : 1530-1830: Metropolitan Museum of Art, New York, september 29-december 12*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2004.
- COLLANTES DE TERÁN, F., "Colgaduras de la catedral", *Archivo hispalense*, n^o. 4, 1888, pp. 100-112.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Cinco siglos de platería sevillana: Real Monasterio de San Clemente, Sevilla, 7 de abril- 30 de mayo de 1992*, [Madrid], Comisaria de la Ciudad de Sevilla para 1992, 1992.
- Platería europea en España [1300-1700]: Fundación Central Hispano, Madrid, 15 de octubre-14 de diciembre de 1997*, Madrid, Fundación Central Hispano, 1997.
- DESCALZO LORENZO, A., "El arte de vestir en el ceremonial cortesano. Felipe V", en TORRIONE, M. [coord.], *España Festejante...*, pp. 197-204.
- El retrato y la moda en España (1611-1746)*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma, 2003.
- "Nuevos tiempos, nuevas modas: el vestido en la España de Felipe V", en MORALES, N.; QUILES GARCÍA, F. [eds.], *Sevilla y Corte...*, pp. 157-164.
- ESTERAS MARTÍN, C., *Orfebrería Hispanoamericana siglos XVI-XIX: obras civiles y religiosas en templos, museos y colecciones españolas: Madrid, diciembre, 1986*, Madrid, Museo de América, 1986.
- Platería del Perú Virreinal 1535-1825*, Madrid-Lima, 1997.
- ESTÓRNES LASA, B., *Indumentaria Baska*, Donostia, Beñak Idaztiak, 1935.
- FERNÁNDEZ, A.; MUNOA, R.; RABASCO, J., *Enciclopedia de la Plata Española y Virreinal Americana*, [2^a ed. corr. y aum.], Madrid, Alejandro Fernández, Rafael Munoa, Jorge Rabasco, 1985.

- Marcas de la Plata Española y Virreinal*, Madrid, Antiquaria, 1992.
- FERRANDIS TORRES, J., *Cordobanes y guadamecés: Palacio de la Biblioteca y Museos Nacionales: catálogo de la exposición*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1955.
- FLEMING, J.; HONOUR, H., *Diccionario de las artes decorativas*, Madrid, Alianza, 1987.
- GINSBURG, M., *La historia de los textiles*, Madrid, LIBSA, 1993.
- GONZÁLEZ MARRÓN, J. M^a, *Indumentaria burgalesa popular y festera*, Burgos, Diputación, 1989.
- GOROSÁBEL, P., *Noticia de las cosas memorables de Guipúzcoa*, Tolosa, 1899, T. I.
- GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, F.; MARTÍN SÁNCHEZ, L., Pedro Hernández y las mazas del Ayuntamiento de Ávila: platería abulense del Bajo Renacimiento. Ávila, Ayuntamiento, 2003.
- HERRERO CARRETERO, C., “Tapicería”, en *Las ARTES Decorativas en España: T. II, SUMMA Artis: Historia General del Arte, vol. XLV*. Madrid, Espasa-Calpe, 1999.
- HINOJOSA I FAYES, P., “El vestido y la moda”, en *ARTE efímero y espacio estético...*, pp. 195-234.
- HITA BOHAJAR, M^a, “Los guadamecés de la Catedral de Córdoba”, *Ars sacra: revista de patrimonio cultural, archivos, artes plásticas, arquitectura, museos y música*, nº. 3, 1997, pp. 62-65
- IDOATE, F.: “Exequias reales y el pleito del dosel”, en *Rincones para la historia de Navarra*, vol. II, Pamplona, 1956, pp. 25-31.
- ITURRIZA ZABALA, J. R. de, *Historia de Vizcaya. General de todo el Señorío y particular de cada una de las Anteiglesias, Villas, Ciudades, Concejos y Valles; desde su fundación hasta 1787. Ampliada hasta 1835 por Manuel de Azcárraga y Regil*, Bilbao, 1885.
- LABAYRU, J.E., “La custodia de Santiago de Bilbao”, *Beti Bat*, Bilbao, 16-VI-1881. También en *Euskal Erria*, T. XVI, San Sebastián, 1887.
- LEIRA SÁNCHEZ, A., “El vestido y la moda en tiempos de Goya”, *Textil e indumentaria [recurso electrónico]:materias, técnicas y evolución: curso impartido del 31 de marzo al 3 de abril de 2003, Facultad de Geografía e Historia de la U.C.M., 2003*, pp. 205-219. Disponible en: <http://ge-iiic.com/files/Publicaciones/moda en tiempos de goya.pdf>.
- “La moda en España durante el siglo XVIII”, *Indumenta: revista del Museo del Traje*, nº. 0, 2007, pp. 87-94.
- MARTÍN VAQUERO, R., *La platería en la Diócesis de Vitoria (1350-1650)*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Alava, 1997.
- MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., *Zilargintza Gipuzkoan: XV-XVIII.mendeak=El arte de la platería en Guipúzcoa*, Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 2008.
- “Mazas ceremoniales civiles en Navarra”, en RIVAS CARMONA, J. F. [coord.], *Estudios de platería...*, pp. 487-502.
- ORBE SIVATTE, M. de, *Platería en el taller de Pamplona en los siglos del Barroco*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 2008.
- PARTEARROYO LACABA, C.: “Telas. Alfombras. Tapices”, en BONET CORREA, A. [coord.], *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, [4^a ed.], Madrid, Cátedra, 2002, pp. 349-388.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M., *El ornamento litúrgico en Murcia: siglos XVI-XIX: el arte del bordado y el textil [tesis doctoral]*, Murcia, Universidad, 1996.

La magnificencia del culto: estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena, Murcia, Real Academia Alfonso X el sabio, Obispado de Cartagena, 1997.

“Algunos aspectos del arte textil de ostentación en Murcia: alfombras, colgaduras y tapices de los siglos XVII y XVIII”, *Imafronte*, nº. 12-13, 1998, pp. 271-292.

-*PLATA y plateros del Perú*, Lima, José Torres Della Pina, Victoria Mújica, 1997.

-*PLATERÍA Iberoamericana: Santillana del Mar, junio- septiembre de 1993*, Madrid, Fundación Santillana, 1993.

-PUERTA ESCRIBANO, R. de la, *La segunda piel. Historia del traje en España*, Valencia, Biblioteca Valenciana, Generalitat Valenciana, 2006.

“La moda civil en la España del siglo XVII: inmovilismo e influencias extranjeras”, *Ars longa*, nº. 17, 2008, pp. 67-80.

-RIVAS CARMONA, J. F. [coord.], *Estudios de platería: San Eloy 2010*, Murcia, Universidad, Servicio de Publicaciones, 2010 [Es coordinador de esta revista desde el año 2001 al menos].

-RIVAS CARMONA, J. F., “Platería y Semana Santa”, en RIVAS CARMONA, J. F. [coord.], *Estudios de platería...*, pp. 651-668.

-SAN VICENTE, A., [dir.], *Exposición de orfebrería aragonesa del Renacimiento*, Museo Camón Aznar, 1980.

-SARATXAGA, A., *Carranza: estudio histórico-artístico*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1997.

-TORRIONE, M. [coord.], *España Festejante: el siglo XVIII*, Málaga, Diputación de Málaga, 2000.

-URQUÍZAR HERRERA, A., “Pintura y guadamecés en la Córdoba del siglo XVI”, en CÓRDOBA DE LA LLAVE, R. [coord.], *Mil años de trabajo del cuero : actas del II Simposium de Historia de las Técnicas, Córdoba, 6-8 de mayo de 1999*, Córdoba, Litopress, 2003, pp. 519-534

-VALVERDE PEÑA, J. R., *San Bizente Elizako Eguzki-Santua=Custodia de la Iglesia de San Vicente*, Sopuerta, Museo de Las Encartaciones, 1996, Erakusgaia Aztergai=La pieza.

-VAREY, J., “Genealogía, origen y progresos de los gigantones en España”, en *COMEDIAS y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español. Actas del Congreso Internacional sobre teatro y Prácticas Escénicas en los XVI y XVII, organizado por el Depto. de Filología Española de la Universitat de Valencia; 9, 10 y 11 de mayo de 1989. Homenaje a John Varey*, Valencia, Universidad, 1991, pp. 441-454.

-ZABALA, A., “La vida social en Bilbao en el siglo XVIII”. *Arbola: especial “La Ilustración”*, nº. 5, 1986, p. 12.

5.3.2. Dominio Sensorial

Fuentes impresas originales o reeditadas

-BARONESA DE FRESNE, *Nuevo lenguaje de las flores, de las frutas, del abanico...* Madrid, Saturnino Calleja, [entre 1876 y 1915].

-BIRINGUCCIO, V.: *De la Pirotechnia: 1540*, [facsimil], Verona, Il Polifilo, 1977.

-FERNÁNDEZ DE MEDRANO, S., *El perfecto artificial, bombardero y artillero: que contiene los Artificios de los Fuegos Marciales, Nuevo Uzo de Bombas, Granadas y*

- Práctica de la Artillería, Mosquetes...* Bruselas: en casa de Lamberto Marchant, 1699, [reeditado en Amberes en 1723].
- “*FLORES de música: obras y versos de varios organistas escritas por Fray Antonio Martín Coll, 1706 (en línea)*”. [Citado el 12 de julio de 2011]. Disponible en <http://lindoro.es/catalogodefaut.php?disco=MPC-0121> .
- LENEVEUX, L., *Les fleurs emblématiques: ou leur histoire, leur symbole, leur langage, etc...* Paris, a la Librairie encyclopédique de Loret, 1837?
- MME. DE GRANDIÈRE, *El jardín de los enamorados o El lenguaje de las flores*, Madrid, [s.n., s.a.], [Tip. Llagues].
- REAL cédula de Su majestad, y señores del Consejo, por la cual se prohíbe en todos los pueblos de estos reynos la fabrica, venta, y uso de fuegos y que se pueda tirar, o disparar arcabuz, ó escopeta cargada con munición, ó sin ella, aunque sea con polvora sola, dentro de los pueblos, Madrid, Oficina de Don Antonio Sanz, 1771.
- VERGNAUD, Mr., *Manual elemental de pirotecnia civil y militar o Arte del Polvorista*, Madrid, Imprenta de Borbón, 1841.
- WORTLEY MONTAGU, M., *Lettres de Miladi Marie Wortley Montaguë, écrites pendant ses voyages en Europe, en Asie et en Afrique, a plusieurs personnes de distinction, gens des lettres &c. en différens pays; où l'on trouve, entr'autres relations intéressantes, des anecdotes sur les moeurs & le gouvernement des Turcs...* A Róterdam, chez Henri Beman, M.DCC.LXIII., [2 vol.], [Barcelona, Casiopea, 1988].
- YESARES BLANCO, R., *Industrias para el aficionado: fuegos artificiales*, [s.l.], Librería Bergua, [s.a.].

Bibliografía especializada

- ARACIL, A., *Fuego y artificio*, Cátedra, Madrid, 1998.
- ARIZAGA BOLUMBURU, B., “La comida en Guipúzcoa en el siglo XV”, BEHSS, T. 16-17, vol. 1, 1982-1983, pp. 176-184.
- ARREGI, G., “Estudio etnográfico de la Ermita y Cofradía de Santa Agueda de Izurza”, *Anuario de Eusko Folklore*, nº. XXXV, San Sebastián, 1990, pp. 40-42.
- ARRIBAS VINUESA, J., “El arte del fuego: la pirotecnia”, en *ARTE efímero y espacio estético...*, p. 444-481.
- CALLEJO, J., *Historia mágica de las flores*, Barcelona, Martínez Roca, [1999].
- CAMPO JESÚS, L. del, *Historia de los fuegos artificiales en Pamplona*, Pamplona, Luis del Campo, 1992
- CHILD, A.; COLEMAN, S., *Las flores, una bella forma de expresarse*, Madrid, Edaf, [1983].
- Ir COLLOQUI d'Historia de l'Alimentació a la Corona d'Aragó: Edat Mitjana*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1995, 2 vol.
- CRUZ, R., *Flores: el lenguaje del aroma y el color*, Alcobendas [Madrid], Libsa, 1997.
- DESMARAIS, B., *Es más fácil decirlo con flores*, Barcelona, De Vecchi, [2000].
- FALCÓN PÉREZ, M^a I.: “Banquetes en Aragón en la Baja Edad Media”, en *La MEDITERRÀNIA, área de convergencia de sistemas alimentaris (segles V-XVIII)*, Palma de Mallorca, Institut d'Estudis Baleàrics, 1996, pp. 509-521.
- FERRÉ VALLVÉ, J. B., *La pirotecnia moderna: tratado general de fuegos artificiales: y manera práctica de prepararlos, con fórmulas nuevas comprobadas y experimentadas*, Barcelona, Sucesores de Manuel Soler, 1905?

- FERRIOLS MONRABAL, J. E., *La pirotecnia valenciana: historia, peculiaridades, entrevistas a prestigiosos pirotécnicos*, Valencia, Carena, 1998.
- FERRIOLS MONRABAL, J. E.; GARCÍA PARDO, L. P., *Valencia y su pirotecnia*. [Valencia], [s.n.], 1991.
- GABARRET, L., *Manual de pirotecnia*, Barcelona, Sintés, 1953.
- GOÑI, F. M^a, *Fuegos artificiales en Euskalherria: pirotecnia y pirotécnicos*, Bilbao, Laga, 1999.
- GRANJA, A. de la, “Castillos de fuego y galeras volantes: todo un espectáculo”, en *TEATRO y ciudad. V Jornadas de Teatro de la Universidad de Burgos*, Burgos, Universidad, 1996, pp. 203-214.
- HERAS GRAS, C. de las, *Mis amigas las flores: su simbolismo e inspiración*, Terrassa [Barcelona], Clie, [2000].
- IMPELLUSO, L., *La naturaleza y sus símbolos: plantas, flores y animales*, Barcelona, Electa, 2003.
- LARRAÑAGA, L. F., “Compañía de navegación y comercio a Buenos Aires, Tucumán y Paraguay (en línea)”. [Citado el 27-VII-2011]. Disponible en <http://www.euskomedia.org/aunamendi/31804>.
- El LENGUAJE de las flores*; ilustrada por Kate Greenaway, Barcelona, Elfos, 1986.
- MAIO FIORINA, J. M. de, *Pirotecnia: manual de pirotecnia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1931.
- MARTÍNEZ LLOPIS, M. M., *Historia de la gastronomía española*, [1^a reimp.; 1^a ed.], Madrid, Alianza, 1998.
- MORENO, M^a R., “La naturaleza transformada: los jardines”, en *ARTE efímero y espacio estético...*, pp. 311-352.
- NIETO CALDEIRO, S., “El jardín barroco español y su expansión a Nueva España”. Disponible en www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/actas/3cibi/documentos/103f.pdf
- PALACIO ATARD, V., *La alimentación de Madrid en el siglo XVIII y otros estudios madrileños*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1998.
- PÉREZ SAMPER, M^a A., “Los recetarios de cocina (siglos XV-XVIII)”, en PROFET, M^a G. [coord.], *Codici del gusto*, Milan Francoangeli, 1992, pp. 152-184.
- “Fiesta y alimentación en la España moderna: el banquete como imagen festiva de la abundancia y refinamiento”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna*, T. 10, 1997, pp. 53-98.
- La alimentación en la España del Siglo de Oro: Domingo Hernández de Maceras: “Libro del arte de cocina”*, Huesca, La Val de Onsera, 1998.
- “La mesa real en la corte borbónica española del siglo XVIII”, en TORRIONE, M., *España Festejante ...*, pp. 205-218.
- “Chocolate, té y café: sociedad cultura y alimentación en la España del siglo XVIII”, en FERRER BENIMELI, J. A. [dir.], *El Conde de Aranda y su tiempo: [Congreso Internacional celebrado en Zaragoza, 1 al 5 de diciembre de 1998]*, Zaragoza, Institución fernando el Católico, 2000, vol. 1, pp. 157-222.
- “La alimentación en la corte española del siglo XVIII”, *Cuadernos de Historia Moderna*, anejo II, Madrid, UCM, 2003, pp. 153-197.
- “La alimentación cotidiana en la España del siglo XVIII”, en GARCÍA HURTADO, M. R. [coord.], *La vida cotidiana en la España del siglo XVIII*, Madrid, Silex, 2009, pp. 11-56.
- PIQUERO ZARAUZ, S., “El pescado en la alimentación del País Vasco: siglos XVI-XVIII”, en *El ABRA: ¿Mare nostrum?: Portugalete y el mar: actas de las IV Jornadas de Estudios Históricos “Noble villa de Portugalete”: [22 al 25 de noviembre, 2005, Portugalete]*, [Bilbao], Ayuntamiento de Portugalete, 2006, pp. 96-101.

- PUERTO SARMIENTO, F. J.; GONZÁLEZ BUENO, A., “La militarización de la flora: jardines botánicos de la España ilustrada”, en BALAGUER, E.; JIMÉNEZ, E. [eds.], *Ejército, ciencia y sociedad en la España del Antiguo Régimen*, Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, 1995, pp. 459-472.
- RIERA MIELIS, A., “El sistema alimentario como elemento de diferenciación social en la Alta Edad Media: Occidente, siglos VIII-IX”, en *REPRESENTACIONES de la sociedad en la Historia: de la autocomplacencia a la utopía*, Valladolid, Instituto de Historia, 1991, pp. 9-62.
- Senyors, monjos i pagesos: alimentació i identitat social als segles XII i XIII*, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 1997.
- RIERA MELIS, A.; PÉREZ SAMPER, M^a A.[et al.], “El pan en las ciudades catalanas: siglos XIV-XVIII”, en *ALIMENTAZIONE e nutrizione, secc. XIII-XVIII: atti della “Ventottesima settimana di studi 22-26 aprile 1996*, Firenze, Le Monier, [1997?], pp. 285-300.
- SÁNCHEZ ALBARRACÍN, M., “Luz y pirotecnia, elementos artístico-festivos de primer orden: su evolución desde el castillo hasta el artificio aéreo a través de ejemplos murcianos”, *Revista murciana de antropología*, n.º. 8, 2002, pp. 247-267.
- SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, A., *El lenguaje de las flores*, Oviedo, Nobel, [2000].
- SANDERS SALCEDO, A., *El lenguaje de las flores*, Barcelona, Sintés, [2003].
- SIMÓN PALMER, M^a del C., *La cocina de Palacio 1561-1931*, Madrid, Castalia, 1997.
- TERVARENT, G. de, *Atributos y símbolos en el arte profano: diccionario de un lenguaje perdido*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002.
- VAREY, J., “Les spectacles pyrotechniques en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)”, en *Les FÊTES de la Renaissance...*, vol. III, pp. 619-633.
- VELASCO, M^a V., “La cocina del siglo de oro: ¿comer para vivir o vivir para comer?”, *Clío: revista de historia*, n.º. 64, [Madrid], Comunicación y Publicaciones, 2007, pp. 90-91.
- ZARAPICO, M. A.; AGUIRRE, R., *La pirotecnia, un sentimiento=Fireworks, a feeling*, Valencia, Mediterráneos, 2003.

5.3.3 Sonidos: el ruido y la música

Fuentes impresas originales o reeditadas

- EXIMENO (PUJADES), A., *Don Lazarillo Vizcardi: sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante...* Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1872-1873, 2 vol.

Bibliografía especializada

- ABASCAL, M^a D., “Oralidad y retórica en el barroco”, en AULLÓN DE HARO, P. [coord.], *Barroco*, Madrid, Verbum, 2004, pp. 349-375.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J., “La música teatral en entredicho: imitación y moral en algunos preceptistas de los siglos XVI a XVIII”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º. 3, Madrid, 1989, pp. 157-169.
- ARANA MARTIJA, J. A., *Música vasca*, 2^a ed, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1987.

- ATTALI, J., *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Valencia, Ruedo Ibérico, 1977 [Original francés: ATTALI, J., *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*, [Paris], Presses Universitaires de France, 1977].
- BARRIO LOZA, J. A., “La campanería de Bizkaia: (siglos XVI-XIX): la competencia entre fundidores “vizcaínos” y montañeses”, en *Las CAMPANAS...*, pp. 113-132. *Palacio municipal e iglesia de Santiago: patrimonio monumental de Ermua*, Ermua, ayuntamiento, 1999.
- “Los campanarios de Bizkaia: simbolismo y función” [folleto de la exposición “KANPANDORREAK Bizkaian=Campanarios en Bizkaia”], [S.l.], [s.n.], [2005].
- BEJARANO PELLICER, C., “Los festejos por el nacimiento de un príncipe: el papel de la música y la danza”, en MORALES MARTÍNEZ, A. [coord.], Congreso Internacional Andalucía Barroca: actas, Iglesia de San Juan de Dios de Antequera, 17-21 de septiembre de 2007, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2008, vol. 3, pp. 245-252.
- Las CAMPANAS: cultura de un sonido milenario: actas del I Congreso Nacional*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 1997.
- CARRERAS, J. J., “La música en las entradas reales”, en ROBLEDO, L....[et al.]: *Aspectos de la Cultura musical en la corte de Felipe II*, Madrid, Fundación Cajamadrid-Ed. Alpuerto, 2000, pp. 273-287.
- ELIZONDO IRIARTE, E., *Organoa Gipuzkoan=El órgano en Guipúzcoa*, Donostia, Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Gipuzkoa, 2010.
- FUBINI, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, [2ª ed., 5ª reimp.], Madrid, Alianza, 1994.
- GARCÍA FRAILE, D., “Órgano histórico y fiesta barroca”, en VICENTE DELGADO, A. de; GARCÍA FRAILE, D. [coord.], *Actas: Simposio Internacional “El órgano histórico en Castilla y León”*, Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999, pp. 159-180.
- GARCÍA SÁNCHEZ, L., “El mundo de la fiesta como marco literario-musical: el teatro de la Santa Cruz de Barcelona y la temporada de 1750-1751”, en *MÚSICA y Literatura en la Península Ibérica, 1600-1750. Actas Congreso Internacional (Valladolid, 20-22 de febrero, 1995)*, Valladolid, Universidad, V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1998, pp. 357-363.
- GÓMEZ PELLÓN, E., “El tañido del tiempo”, en *Las CAMPANAS...*, pp. 41-66.
- HEROS, M.de los, *Historia de Valmaseda*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1978.
- “*INVENTARIO de órganos de Palencia: biografía de organeros (en línea)*”. [Citado el 12 de julio de 2011]. Disponible en <http://organosdepalencia.com/biografias.html>
- JAMBOU, L., *Evolución del órgano español: s. XVI-XVIII, vol. 1*, Oviedo, Universidad, 1988.
- LAMA, J. A. de la, *El órgano barroco español, vol 2*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1995.
- LÉVI-STRAUSS, C., *Regarder, écouter, lire*, Paris, Plon, cop. 1993.
- MARTÍNEZ GIL, C., “«Ofrécese compañía de ministriles para tocar en fiestas». Sobre la formación de una compañía de ministriles en Toledo en 1668”, *Revista de Musicología*, vol. 19, nº. 1-2, Editions de médecine pratique, 1996, pp. 105-132.
- “Los sonidos de la fiesta: música y ceremonia en el Corpus Christi”, en *La FIESTA del Corpus...*, pp. 215-234.
- MÉNDEZ HERNÁN, V., “El órgano grande de la catedral de Plasencia: nuevas aportaciones para su historia”, *Norba-Arte*, nº. 24, 2004, pp. 45-46.

- MOLINUEVO ZABALLA, M^a; ROMANO VALLEJO, M^a, “Kanpaien erabilerak eta joaldi-motak Bizkaian=Usos y costumbres de las campanas en Bizkaia”, en *BRONTZEAREN soinua...*, pp. 66-68.
- MONTAGUT, M. R., “Música y fiesta barroca: celebraciones en Tortosa en honor de Felipe V (1701)”, *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, n.º. 59. Madrid, CSIC, 2004, pp. 85-114.
- BOMBI, A.; CARRERAS LÓPEZ, J. J., MARÍN, M. A. [coord.], *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Valencia, Universitat, 2005.
- MÚSICA y Literatura en la Península Ibérica, 1600-1750. *Actas Congreso Internacional (Valladolid, 20-22 de febrero, 1995)*, Valladolid, Universidad, V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1998.
- PÉREZ SIERRA, R., “La música en nuestro teatro clásico y el teatro lírico de Calderón”, en *III Jornadas de Teatro Clásico Español*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, pp. 255-295.
- RAMOS LÓPEZ, P., “Música y autorepresentación en las procesiones del Corpus de la España moderna”, en BOMBI, A.; CARRERAS LÓPEZ, J. J., MARÍN, M. A. [coord.], *Música ...*, pp. 243-254.
- RAMOS MARTÍNEZ, J., “Músicos e instrumentación folklórica en las fiestas de Pamplona (1700-1800)”, *Cuadernos de Etnografía y Etnología de Navarra*, n.º. 20, Pamplona, 1988, pp. 293-299.
- RIOS ALVARO, K., “Kanpai musika=Música de campanas”, en *BRONTZEAREN soinua: Bizkaiko kanpaiak...*, p. 106.
- RODRÍGUEZ SUSO, C., “Viejas voces de Bilbao: la música en la villa durante los siglos XVIII y XIX”, en *BILBAO, arte e historia...*, vol. 1, p. 225-251.
- “El patronato municipal de la música en Bilba durante el Antiguo Régimen”, *Bidebarrieta*, III, 1998, pp. 41-76.
- “La capilla musical de Santiago de Bilbao: una institución peculiar”, en *La CATEDRAL de Santiago...*, pp. 167-195.
- Prontuario de musicología: música, sonido, sociedad*, Barcelona, Clivis, 2002.
- RUBIO MERINO, P., “Vida social y religiosa en Sevilla a través del tañido de las campanas de la Giralda”, en *Las CAMPANAS...*, pp. 213-221.
- SALABERRIA SALABERRIA, M., *Bizkaiko organuak=Órganos de Bizkaia*, Catálogo, glosario e índices por Miguel Salaberria; prólogo de Carmen Rodríguez Suso, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, Departamento de Cultura, 1992.
- SANHUESA FONSECA, M^a, “El espacio para el sonido: La Música”, en *Las CATEDRALES Españolas, Fuente de Cultura, Historia y Documentación*, Cuenca, Lope de Barrientos. Seminario de Cultura, 2008, pp. 313-338.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A., “Territorio y ruido en la fiesta”, en *La FIESTA, la ceremonia, el rito...*, pp. 63-78.
- URSÚA IRIGOYEN, I., *Las campanas de la catedral de Pamplona: Apéndice musical: Aurelio Sagaseta*, Pamplona, Capilla de Música, Catedral de Pamplona, 1984.
- Música en la Catedral de Pamplona n.º. 3.
- Campanas y campaneros en nuestras iglesias*, Pamplona, Ediciones y libros, 1987.
- ZORROZUA SANTISTEBAN, J., “El órgano de Santa María de la Asunción de Mañaria”, *B.R.S.B.A.P.*, año XLVII, cuadernos 1-2, 1991, pp. 199-206.
- ZUGASTI, M., “Aspectos sobre la loa y la música en el umbral de la fiesta barroca”, en *En TORNO al teatro del Siglo de Oro: actas de las Jornadas IX-X celebradas en Almería*, Almería, Instituto de estudios almerienses, 1995, pp. 165-179. [Una versión más desarrollada en e-Humanista, vol. 6, 2006].

5.4 El escenario y los actores

Fuentes impresas originales o reeditadas

-*CONSTITUCIONES synodales del obispado de Calahorra y La Calzada hachas y ordenadas por... Pedro Gonçalez del Castillo... en el synodo diocesano que se celebrou en... Logroño en el año de mil y seyscientos y veynte (en línea)*, Madrid, Viuda de Alonso Martínez, 1621. Disponible en <http://www.memoriadigitalvasca.es/handle/10357/2492> .

-PELLICER, C., *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España... y con la noticia de algunos célebres comediantes y comediantas así antiguos como modernos*, [1º ed. 1804], ed. José Mª Díez Borque, Barcelona, Labor, 1975.

-ROJAS Y SANDOVAL, E., *Constituciones Sinodales del obispado de Ramplona. Compiladas y ordenadas por Bernardo de Rojas y Sandoval, obispo de Pamplona, del Consejo de su Majestad. En el Synodo que se celebró en su Iglesia Catedral de la dicha ciudad, en el mes de agosto de 1590, Pamplona*, Thomas Porralis, 1591.

Bibliografía especializada

-*ACTOR y público en el teatro del Siglo de Oro*, [Nº monográfico de] *Diablotexto: revista de Crítica Literaria*: John E. Varey in memoriam, nº. 4-5, Valencia, Universitat, 1997-1998.

-AGUIRRE GARCÍA, J., *El incendio de 1554: consecuencias de una catástrofe en la sociedad y economía duranguesa*, Museo de Arte e Historia de Durango, 2001.

-ALCALÁ ZAMORA Y QUEIPO DEL LLANO, J.; BERENGUER CEBRIÁ, E. [coord.], *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, Centro de Estudios Políticos e Institucionales, 2001, 2 vol.

-AMADEI PULICE, Mª A., *Calderón y el Barroco: exaltación y engaño de los sentidos*, Amsterdam, Benjamins, 1990.

-ARIAS DE COSSÍO, A. Mª, “La escenografía teatral en el Madrid de Carlos III: un intento de renovación”, *Anales de historia del arte*, nº. 1, Madrid, UCM, 1989, pp. 265-280.

-BRAVO VEGA, J. T.; DOMÍNGUEZ MATITO, F. [coord.], *Calderón entre veras y burlas: Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18, 19 de mayo de 2000)*, Logroño, Universidad, 2002.

-CASTILLEJO, D. [coord.], *El corral de comedias: escenarios, sociedad, actores. IV Centenario del Teatro Español 1583-1983*, Madrid, Ayuntamiento, 1984.

-CERDÁN, F.: “La oratoria sagrada del siglo XVII: un espejo de la sociedad”, en *SIGLO de Oro. Actas del IV Congreso Internacional...*, vol. 1, pp. 23-44.

-*CUADERNOS de Teatro Clásico*, nº. 16, especial, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2002.

-DÁVILA FERNÁNDEZ, Mª P., *Los sermones y el arte*, Valladolid, Universidad, 1980.

-DÍEZ BORQUE, J. Mª [ed.], *Espacios teatrales del barroco español. Calle-Iglesia-Palacio-Universidad*, Kassel, Reichenberger, 1991.

Calderón desde el 2000, Madrid, Ollero y Ramos, 2001.

-DÍEZ BORQUE, J. Mª, “Teatro y fiesta en el Barroco Español: el auto sacramental y el público. Funciones del texto cantado”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº. 396, 1983, pp. 606-642.

Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de oro español, Madrid, Ediciones Laberinto, 2002.

-DOMÍNGUEZ MATITO, F., *El teatro en La Rioja: 1508-1808: los patios de comedias de Logroño y Calahorra: estudios y documentos*, Logroño, Universidad, 1998.

“Para la geografía teatral del Siglo de Oro en el norte de la Península: (algunos ámbitos y espacios escénicos)”, en *El CORRAL de comedias: espacio escénico, espacio dramático: actas de las XXVII Jornadas de teatro clásico de Almagro: 6, 7 y 8 de julio de 2004*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 87-120.

-ELIZALDE, I., “El teatro escolar jesuítico en el siglo XVII”, en *TEATRO del Siglo de Oro...*, pp. 103-139.

-*La ESCENOGRAFÍA del teatro barroco*, Acta Salmanticensia: Estudios filológicos, vol. 224, Salamanca, Universidad, 1989.

-ESQUER TORRES, R., “Las prohibiciones de comedias y autos sacramentales en el s. XVIII”, *Segismundo*, I, Madrid, Patronato Marcelino Menéndez Pelayo, 1965, pp. 187-226.

-ESTEPA, L., “Elementos dramáticos en varios sermones a fines del siglo XVII”, *Diálogos Hispánicos*, nº 8, Ámsterdam [etc.], Rodopi, 1989, pp. 155-178.

-FERRER VALLS, T., *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis, 1991.

“El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI”, *Criticón*, nº. 94-95, Toulouse, Université de Toulouse II, Institut d'Etudes Hispaniques, 2005, pp. 121-135.

-FLECNIAKOSKA, J. L., *La formation de l'auto religieux en Espagne avant Calderón (1550-1630)*, Paris-Montpellier, Dehan, 1961.

-GARCÍA RÁMILA, I., “Breves notas sobre la historia del teatro burgalés en el transcurso de los siglos XVI a XVIII”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, nº 128, 1951, pp. 389-423.

-GARCÍA SÁNCHEZ, M^a C., “Las fiestas del Corpus y el espectáculo teatral en Úbeda en el Siglo de Oro”, en *ACTAS de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, IV*, Ciudad de Juárez, México, Universidad Autónoma, 1996.

-GARCÍA SORIANO, J., *El teatro universitario y humanístico en España*, Toledo, 1945.

-GARCÍA VALDÉS, C. C., *El teatro en Oviedo (1498-1700): a través de los documentos del Ayuntamiento y del Principado*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, Universidad, 1983.

-GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, C., *El teatro jesuítico en la Edad de Oro*, Oviedo, Universidad, 1992.

El teatro escolar de los jesuitas (1555-1640): su influencia en el teatro del Siglo de Oro, Oviedo, Universidad, 1997.

-GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., *Zaragoza en la vida teatral hispana del siglo XVII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986.

-GRANJA, A. de la, *Del teatro en la España Barroca: discurso y escenografía*, Granada, Universidad, 1982.

“El entremés y la fiesta del Corpus”, *Criticón*, nº. 42, 1988, pp. 139-153.

“El templo disfrazado: espacios escénicos, textos, actores y público a la luz de varias crónicas inéditas”, en DÍEZ BORQUE, J. M^a [ed.], -DÍEZ BORQUE, J. M^a [ed.], *Espacios teatrales...*, pp. 121-147.

- HERNÁNDEZ, M., “La polémica de los autos sacramentales en el siglo XVIII: la Ilustración frente al Barroco”, *Revista de Literatura*, nº. 42, Madrid, C.S.I.C., 1980, pp. 185-220.
- HERRERO SALGADO, F., *La oratoria sagrada española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1996.
- MAESTRE, R., “La gran maquinaria en comedias mitológicas de Calderón de la Barca”, en *El MITO en el teatro clásico español...*, pp. 55-81.
Escenotecnia del Barroco: el error de Gomar y Bayuca, Murcia, Universidad, 1989.
- MARAVALL, J. A., “Teatro, fiesta e ideología en el Barroco”, en *TEATRO y fiesta en el Barroco...*, pp. 71-95.
- MAYDEU, J. A., “Calderón y “el banquete de los sentidos”: (de la escenografía de las apoteosis en la comedia religiosa del siglo XVII)”, *Gramma y cal: revista insular de filología*, nº. 1, 1995, pp. 25-34.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, J., *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*, Oviedo, Universidad, 1995.
“El teatro jesuítico: sistemas y técnicas escénicas: las raíces del teatro de Calderón de la Barca”, en *CALDERÓN, sistema dramático y técnicas escénicas: actas de las XIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 33-76.
- MIGUEL GALLO, I. J de, *Teatro y parateatro en las fiestas religiosas y civiles de Burgos (1550-1752): estudios y documentos*, Burgos, Ayuntamiento, 1994.
El teatro en Burgos: (1550-1752): el patio de comedias, las compañías y la actividad escénica: estudio y documentación, Burgos, Ayuntamiento, 1994.
- El MITO en el teatro clásico español: ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro clásico español (Almagro, 25 al 27 de septiembre, 1984)*, Madrid, Taurus, 1988.
- MORENO NAVARRO, I., “Fiestas y teatralidad: de la escenificación de lo simbólico a la simbolización de lo escénico”, en *Teatro y fiesta en el Barroco...*, pp. 179-185.
- NEGREDO DEL CERRO, F., *Iglesia y política en el Barroco: los predicadores de Felipe IV [tesis doctoral]*, Madrid, Universidad Complutense, 2001.
- NIEVA, F., “Breve teoría sobre Calderón escenógrafo”, en MONLEÓN, J. [dir.], *III Jornadas de Teatro Clásico Español*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, pp. 409-427.
- OROZCO DÍAZ, E., *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.
“Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante”, *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, nº. 2-3, [Madrid], Fundación Universitaria Española, 1980, pp. 171-188.
- PASCUAL BONIS, M^a T., *Teatros y vida teatral en Tudela: 1563-1750: estudios y documentos*, London-Madrid, Tamesis Books, 1990.
Teatro, fiesta y sociedad en Pamplona de 1600 a 1746: estudio y documentos. Tesis doctoral [director: doctor José M^a Diez Borque], Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española: Literatura Española, 1994.
- PORTÚS PÉREZ, J., “Público, públicos e imágenes en el Madrid de 1622”, [*Revista virtual de la Fundación Universitaria Española*]: *Cuadernos de arte e iconografía*, T. II, nº. 8, Fundación Universitaria Española, 1991, pp. 65-72.
Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega, Hondarribia, Nerea, 1999.
- ROBLEDO ESTAIRE, L., “Ordenar lo sonoro: la reglamentación de la música en las etiquetas y ordenanzas de Felipe II”, en *MADRID, Felipe II y las ciudades de la Monarquía...*, vol. II, pp. 195-206.
- ROCA VAREA, E., “Teatro y predicación: la predicación como espectáculo en el bajo medioevo y el Renacimiento”, en *En TORNO al Teatro del Siglo de Oro. Actas de las*

Jornadas XII-XIII celebradas en Almería, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, Diputación Provincial, 1996, pp. 235-244.

-RODRÍGUEZ CUADROS, E., “La idea de representación en el Barroco español: emblemática, arquitectura alegórica y técnica del actor”, *Lecturas de Historia del Arte*, nº 2, 1990, pp. 116-133.

-ROJO VEGA, A., *Fiestas y comedias en Valladolid: siglos XVI-XVII*, Valladolid, Ayuntamiento, 1999.

-RUANO DE LA HAZA, J. M^a, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.

-RUANO DE LA HAZA, J. M^a; ALLEN, J. J., *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid, Castalia, 1994.

-RUBIO MORAGA, A. L., “El teatro barroco, instrumento del poder: aspectos parateatrales de la fiesta barroca”, *Revista Latina de comunicación social*, nº. 16, abril, 1999. Disponible en <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a1999iab/111ateatro.htm>.

-SÁNCHEZ MARTÍNEZ, F. J., *Predicación y teatro en la España del Siglo de Oro (Ensayos de sociología literaria) [tesis doctoral]*, Murcia, Universidad, 1993.

“El predicador como representante “a lo divino”: un aspecto de la teatralización del púlpito en el Barroco”, en *SIGLO de Oro. Actas del IV Congreso Internacional...*, vol. 2, pp. 1455-1462.

-SHERGOLD, N. D., “Fête et théâtre en Espagne au XVI^e siècle”, *Les FÊTES de la Renaissance...*, vol. III, pp. 451-459.

-SHERGOLD, N. D.; VAREY, J. E., “Documentos sobre los autos sacramentales en Madrid, hasta 1636”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, nº. 24, 1955.

Los autos sacramentales en la época de Calderón, 1637-1681, Madrid, Edhigar, 1961.

-*SIGLO de Oro. ACTAS del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO): (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, Alcalá de Henares, Universidad, 1998, 2 vol.

-SOTO CABA, V., “Fiestas y fastos: arte efímero y teatro en la España del Barroco”, en *XVI Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1993*, Almagro, Universidad de Castilla La Mancha, Festival de Almagro, 1994, pp. 129-142.

-SOUILLER, D., *Calderón et le grand théâtre du monde*, Paris, PUF, 1992

-*TEATRO del Siglo de Oro: homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, Reichenberger, 1990.

-*El TEATRO descubre América: fiestas y teatro en la Casa de Austria (1492-1700)*, Madrid, Mapfre, 1992.

-VAREY, J. E., “La mise en scène de l’auto sacramental à Madrid en XVI et XVII^e siècles”, en JACQUOT, J. [ed.], *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris, CNRS, 1964, pp. 215-225.

-VAREY, J. E.; DAVIS, C., “Representaciones palaciegas de dos obras de Calderón en Burgos y Vitoria”, en *TEATRO del Siglo de Oro...*, pp. 629-638.

“Calderón in the Country: Corpus Christi performances in towns around Madrid, 1636-1660”, *Bulletin of Hispanic studies*, vol. 77, nº. 1, 2000, pp. 289-316.

-VELILLA IRIONDO, J., “Un ejemplo de promotores de arte: los propietarios de la torre-palacio de Uriarte, en Lequeitio”, en *PATRONOS, promotores, mecenas y clientes: Actas del VII CEHA, Murcia, 1988*, Murcia, Universidad, 1992, pp. 249-264.

“El colegio y la iglesia de los jesuitas en Lequeitio: de Lucas de Longa al influjo de Loyola”, *Ondare*, nº.19, 2000, pp. 339-348.

-VIFORCOS MARINAS, M^a. I, *El teatro en los festejos leoneses del siglo XVII*, León, Universidad, 1994.

6. Influencia de la fiesta en la arquitectura y el urbanismo

Bibliografía especializada

- AGUIRREGOMOCORTA, J. M., “El patrimonio histórico religioso construido de Bizkaia y su estado de conservación”, *R.I.E.V.*, vol. 52, 1, 2007.
- ASTIAZARAIN ACHABAL, M^a I., “El convento de Santa Clara de Azcoitia, una obra del arquitecto Lucas de Longa”, *Ondare*, n^o1, 1982, pp. 155-200.
- Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII: Martín de Zaldúa, José de Lizardi, Sebastián de Lecuona*, San Sebastián, Departamento de Cultura, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1988.
- “Puntos de encuentro y comportamientos tipológicos en la arquitectura barroca vasca”, *Ondare*, n^o19, 2000, pp. 25-45.
- BARRIO LOZA, J. A., “El edificio”, en *La CATEDRAL de Santiago...*, pp. 81-107.
- CERVERA VERA, L, *El conjunto palacial de la villa de Lerma*, Madrid, 1967
- CHUECA GOITIA, F, *Historia de la arquitectura occidental: Barroco en España*, Madrid, Dossat, 2002, vol. VII.
- GOMÉZ LÓPEZ, C., “La instrumentalización de los espacios urbanos en los siglos XVI y XVII: El ejemplo de la Plaza del Mercado de Alcalá de Henares”, *Espacio, Tiempo y Forma*, V, 1992, pp. 159-184.
- GARMENDIA, P.; YBARRA Y BERGÉ, J. de, *Torres de Vizcaya*, Madrid, C.S.I.C., Instituto Diego de Velázquez, 1946, 3 vol.
- MONUMENTOS de Bizkaia: T.I: monumentos nacionales: T.II: Uribe, Busturialdea, Lea-Artibai: T.III: Duranguesado, Arratia: T.IV: Encartaciones, Bilbao*, Bilbao, Gobierno Vasco, 1987.
- PAGOETA, J. de, *Portugalete y su Basílica de Santa María*, Asociación de amigos de la Basílica de Sanra María, Bilbao, 1994.
- PALACIO Yohn (Bilbao) (en línea)*. Diputación Foral de Bizkaia-Bizkaiko Foru Aldundia. Disponible en http://www.bizkaia.net/kultura/ondarea_bizkaia/pdf/ondare/28%20c.pdf.
- PAYO HERNANZ, R. J., “El palacio ducal de Lerma y la arquitectura señorial burgalesa durante la primera mitad del siglo XVII”, en *LERMA y el valle del Arlanza: historia, cultura y arte*, Burgos, Diputación Provincial, 2001, pp. 143-158.
- SANTA María de Portugalete: restauración*, Bilbao, 1988.

7. La transformación artístico-festiva en las grandes villas del Señorío de Vizcaya.

7.1 Portugalete: el declive urbanístico y la fiesta “reluciente como el sol”.

Bibliografía especializada

- ARIZAGA BOLUMBURU, B., “Permanencias urbanísticas en las villas medievales”, *Ondare*, n^o. 15, 1996, pp. 29-50. Disponible en <http://www.euskonews.com/0083zbnk/gaia8305es.html#conclusion>.
- ARROYO, J. V., *El mercantilismo tradicional y la sociedad industrial vizcaína: evolución y revolución demográfica de Portugalete entre 1700 y 1930*, [Portugalete], 1990 (inédito).

- BAÑALES, G., *Mayorazgos de la Villa de Portugalete*, San Antonio, Baracaldo, 1997.
- BARRIO LOZA, J. A., “El retablo de Portugalete: historia de un pleito”, *Estudios Deusto*, nº. XXVIII, 1980, p.173–311.
- “Francisco de Mendieta, pintor alavés de los siglos XVI-XVII: honor y autoestima”, en VÉLEZ CAHURRI, J.; ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.; MARTÍNEZ DE SALINAS, F. [eds.], *Estudios de la Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2008, pp. 279-280.
- CEREZAL, M., “Iglesia de Santa María de Portugalete”, en *HOMENAJE a Don Carmelo Echegaray*, San Sebastián, Imprenta de la Diputación de Guipúzcoa, 1928, p.301–348.
- ESCORIHUELA CONESA, M., “Topografía médica de Portugalete”, en *PORTUGALETE y la II Guerra Carlista*, El Abra, Portugalete, 1995, pp. 25-100.
- GÓMEZ MORENO CALERA, J. M., *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1550-1650)*, Granada, Universidad, Diputación Provincial, 1989.
- GONZÁLEZ CEMPELLÍN, J. M^a, “Las casas-torre en Bizkaia de los siglos XV y XVI: el caso portugalujo”, en *LOPE García de Salazar: banderizo y cronista: actas de las II Jornadas de Estudios Históricos Noble Villa de Portugalete*, Portugalete, Ayuntamiento, 2002, pp. 65-93.
- GONZÁLEZ PORTILLA, M. [dir.], *Bilbao en la formación de País Vasco contemporáneo: Economía, población y ciudad*, Bilbao, Fundación BBV, 1995.
- HERNÁNDEZ GALLEJONES, R., “Basílica de Santa María”, en *MEMORIA, balance y cuenta de explotación: Surposa: 1988*, Portugalete, Ayuntamiento, 1988, p.75 y ss.
- Aproximación a la historia de Portugalete (1400-1900): varios estudios monográficos*, Portugalete, Ayuntamiento, 1991.
- MARÍAS, F., “El verdadero Sacro Monte, de Granada a La Salceda: Don Pedro González de Mendoza, Obispo de Sigüenza, y el Monte Celia”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vol. IV, 1992, pp. 133-144.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., “Avance de una tipología del retablo barroco”, *Imafronte*, nº. 3-4-5, 1987-88-89, pp. 111-155 (sobre los transparentes, pp. 117-118).
- MARTÍNEZ MEDINA, F. J., “El Sacromonte de Granada y su influencia en la religiosidad del Barroco andaluz”, en *CONGRESO Internacional Andalucía Barroca: actas, Iglesia de San Juan de Dios de Antequera, 17-21 de septiembre de 2007*, Sevilla, 2008, vol. 4, pp. 125-136.
- MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F., *Arquitectura y urbanismo de Laguardia (Álava): de la Edad media al primer tercio del siglo XX*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 1991.
- NICOLAU CASTRO, J., “Modelo de Ventura Rodríguez para el transparente de la catedral de Cuenca”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 2º semestre, nº. 91, Madrid, R.A.B.A.S.F., 2000, pp. 51-54.
- PÉREZ, S.; ARENILLAS, O., *Mentalidad y vida cotidiana en Portugalete (1550 – 1750)*, [Obra presentada al VI Premio Mariano Ciriquiain], [Portugalete], 1998, (inédito).
- RAMOS LARRIBA, C., *Portugalete: estudio histórico-artístico*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia=Bizkaiko Foru Aldundia, (monografías de pueblos de Bizkaia), 2003.
- RUIZ VERDÚ, P., “Trinidad y arte: XXXIX Simposio de Teología Trinitaria”, *Carthaginensia: Revista de estudios e investigación*, vol. 20, Nº. 37-38, Murcia, Instituto Teológico, Universidad de Murcia, 2004, pp. 375-384
- SESMERO, F., *El arte del Renacimiento en Vizcaya*, Bilbao, 1954.

-VALVERDE MADRID, J., “El transparente en la arquitectura prieguense y madrileña”, en *CONFERENCIAS de los Cursos de Verano de la Universidad de Córdoba sobre “El Barroco en Andalucía”*, Córdoba, Universidad, 1984, pp. 313-336.

7.4 Durango: “la comedia a lo divino”

Fuentes impresas originales o reeditadas

-*COLECCIÓN de pragmáticas, cédulas, provisiones [...] expedidas en el Consejo real en el reinado del señor Don Carlos III[...]* por Don Santos Sánchez, 3ª ed., Madrid, 1803.

Bibliografía especializada

-AGUIRRE GARCÍA, J., “La vida social urbana en el País Vasco: el ejemplo de la villa de Durango”, *Sancho el sabio: revista de cultura e investigación vasca*, nº. 20, Vitoria-Gasteiz, Fundación Sancho el sabio, 2004, pp. 35-70.

-AJURIA ASTOREKA, F, *Klase sorkuntza eta faktore politikoa: Durangoko hiribilduaren gobernu XVII mendearen lehen erdialdean=Formación de la clase y factor político: el gobierno de la villa de Durango en la primera mitad del siglo XVII*, Durango, Arte eta Historia Museoa=Museo de Arte e Historia, 1998.

-BAZÁN DÍAZ, I., “Los herejes de Durango: un interrogante historiográfico por responder”, *Clío & Crimen: Revista del Centro de Historia del crimen de Durango*, nº. 1, 2004, pp. 261-299.

-BARRIO LOZA, J. A., “El arco de Santa Ana en Durango”, *Ibidem: artes y letras*, nº 1, Bilbao, 1983, pp. 243-30.

“La construcción de la iglesia y convento de San Agustín de Durango”, *Ibidem: artes y letras*, nº 19-27, 1985-1986, pp. 255-267.

-BENGOETXEA REMENTERÍA, B.; CAJIGAS PANERA, S., *Durango: hiri egituraren aldaketa historikoak=Durango: transformaciones históricas de su configuración urbana*, Durango, Arte eta Historia Museoa=Museo de Arte e Historia, 1997.

-ENRIQUEZ FERNANDEZ, J. C., “Rituales y festejos taurinos en la Bizkaia preindustrial”, en *Los TOROS en Bizkaia*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1991.

-“La EUCARISTÍA”, en *CORPUS, historia de una presencia: [catálogo de la exposición]*, Toledo, Instituto Teológico San Ildefonso, 2003, pp. 24-85.

-IRIGOIEN ETXEBARRIA, I., “Dantzari dantza en Durango: platillu soñua”, en *PLATILLU-SOÑUA*, Durango, 2000.

-ITURBE MACH, A., *Algunas notas sobre la historia de Durango*, Bilbao, Bizkaiko Foru Aldundia, 1993, (monografías de pueblos de Bizkaia).

-LARRACOECHEA, J. M. de, “La casa consistorial”, *Cuadernos de Historia Duranguesa*, nº 1, 1981, pp. 55-57.

-LARRÍNAGA, I., “La fachada de la casa consistorial de Durango”, *Ibidem, artes y letras*, nº. 9, 1984, pp. 231-232.

-MARAVALL, J. A., *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990.

- MONTE FERNÁNDEZ, M^a D. del, “Arquitectura civil en la villa de Durango en el siglo XVII: reedificación de la Torre del Cantón de la calle del Medio e intervenciones en los portales de olmedal y de la Cruz”, *Ondare*, n.º. 19, 2000, pp. 397-405.
- ORELLA UNZUÉ, J. L., *Colección documental del Archivo Municipal de Durango*, Donostia, Eusko Ikaskuntza, 1989.
- TORRES PÉREZ, J. M^a, “Durango, fundación navarra: evolución y desarrollo urbano”, *Príncipe de Viana*, año 56, n.º. 204, 1995, pp. 57-84.
- VEITIA, F. A. de; ECHEZARRETA, R. de, *Noticias históricas de la muy noble y leal villa de Tavira de Durango*, Abadiño, Gerediaga Elkarte, 2002.
- ZAVALA, V., *La villa de Durango*, Bilbao, B.B.K., 1994.

7.5 Ondárroa: del luto al baile

Bibliografía especializada

- BAILARAK: *guía de ríos, valles y comarcas de Euskal Herria*, Vitoria-Gasteiz, Linorsa, T. V, 1990.
- BARRIO LOZA, J.A., *Iglesia de Santa María (Ondárroa)*, (en línea). [Citado el 23-III-2011]. Diputación Foral de Bizkaia=Bizkaiko Foru Aldundia, (Patrimonio histórico de Bizkaia). [Citado el 23-III-2011]. Disponible en http://www.bizkaia.net/kultura/ondarea_bizkaia/pdf/ondare/165%20e.pdf.
- GARCÍA-SAUCO BELÉNDEZ, L.G., “Un aspecto de la sociedad del Barroco del siglo XVII: la devoción a la Inmaculada Concepción en Albacete”, *Al-Basit: revista de estudios albacetenses*, n.º. 18, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel, 1986, pp. 33-45.
- MORETTI, M., “La Concezione di María in Spagna: profilistorici e iconografici”, en MORELLO, G.; FRANCIA, V.; FUSCO, R., *Una donna...*, pp. 78-89.
- PÉREZ PÉREZ, J. A., *Ondárroa: estudio histórico-artístico*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 2003.
- ROMERO MENSAQUE, C. J., “La devoción popular a la Inmaculada y los rosarios públicos en la Sevilla del Barroco”, en *La INMACULADA y Sevilla: XV Simposio de Historia de la Iglesia en España y América: Sevilla, 17 de mayo de 2004*, Sevilla, Obra Social y Cultural cajasur, 2007, pp. 73-96.
- RUBIO PÉREZ, L. M., *Ondarroa : apuntes históricos de una villa marinera durante la Edad Moderna : (fondo histórico-documental de su archivo municipal)*, [Bilbao], Caja Laboral Popular, 1986.

7.4 Lekeitio: la importancia de la jerarquía

Bibliografía especializada

- AGUADO BLEYE, P., *La villa de Lekeitio en el siglo XVIII*, Bilbao, 1921.
- BAZÁN, I., “675 aniversario de la villa marinera de Lekeitio”. EuskoNews & Media 101.zbk (2000 / 11-24 / 12-1). Disponible en <http://www.euskoNews.com/0101zbk/gaia10103es.html>.

- BARRIO LOZA, J. A., *Palacio de Uriarte (Lekeitio) (en línea)*. [Citado el 18- IV-2011]. Diputación Foral de Bizkaia= Bizkaiko Foru Aldundia. Disponible en http://www.bizkaia.net/kultura/ondarea_bizkaia/pdf/ondare/164%20e.pdf.
- CAJIGAS PANERA, S.; PEREDA GARCÍA, I.; BENGOTXEA REMENTERÍA, B., “Estudio histórico urbanístico de la villa de Lekeitio”, *Arkeoikuska: investigación arqueológica*, 1994, Gobierno Vasco, Centro de Patrimonio Cultural Vasco, 1994, pp. 33-41.
- DUEÑAS, E. X.; IRIGOYEN, I., “La fiesta, recuerdos y vivencias: entorno festivo en la historia de la villa marinera de Lekeitio”, *Zainak*, nº.15, 1997, pp. 101-139 (específico para nuestro trabajo, el epígrafe “Fiestas de los mareantes: San Juan y San Pedro”, pp. 121-128).
- GONZÁLEZ CEMPELLÍN, J. M., “Hiribilduaren Hiri-bilakaera/La evolución urbana de la villa”, en *LEKEITIO (Catálogo de la Exposición)*, Bilbao, 1992, pp. 162-167.
- IRIGOYEN Y GUERRICABEITIA, J. de, “El baile llamado de la Caxarranca: antecedentes históricos e incidentes curiosos a que dio lugar en la villa de Lekeitio en los comienzos del siglo XVII”, *R.I.E.V*, T. 18, nº. 1, 1927, pp. 152-159.
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, J. M., *Lekeitio: estudio histórico-artístico*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 2003.
- LEKEITIO*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1992.
- LEKEITIO. Revista de Arte, etnografía e historia*, nº 1 (1988) y nº 2 (1990).
- LINAZASORO, J. I., *Permanencias y arquitectura urbana: las ciudades vascas de la época romana a la Ilustración*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- LÓPEZ DE OCÁRIZ ALZOLA, J. J., “Un trazado regular sucesivo: oval y envolvente. La villa medieval de Vitoria”, *Brocar: cuadernos de investigación histórica*, nº. 32, Logroño, Universidad de La Rioja, 2008, pp. 18-23.
- MÁLE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Encuentro, 2001.
- MUÑIZ, J., *Guía del patrimonio religioso de Lekeitio*, Bilbao, Ayuntamiento de Lekeitio, Museo Diocesano de Arte Sacro, 2008.
- OCAMICA Y GOITISOLO, F., *La villa de Lekeitio (ensayo histórico)*, Bilbao, 1966.
- RODRIGUEZ HERRERO, A., “Descripción sumaria de la villa de Lekeitio (1740)”, *Estudios Vizcaínos*, 2, 1970.
- URQUIZA, V., *Iglesia parroquial de Santa María de Lekeitio*, 2ª ed. corr. y aum., Lekeitio, Ayuntamiento, Caja Laboral Popular, E.Z.B.B., 2006.
- VALLE LERSUNDI, P. del, *Santa María de Lekeitio: arquitectura y escultura monumental*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Barcelona, 1987.
- “La portada occidental de Santa María de Lekeitio”, *Letras Deusto*, vol. 19, nº 45, 1989, pp. 47-62
- “Estudio arquitectónico de Santa María de Lekeitio”, *Kobie: Bellas Artes*, nº. 7, 1990.
- ZABALA URIARTE, A., “Negocio y poder en el XVII vizcaíno: los capitanes de Lekeitio”, *Letras Deusto*, vol. 40, nº. 128, 2010, pp. 29-94.

7.5 Bermeo: limpieza, fuegos de artificio y preeminencia municipal

Fuentes impresas originales o reeditadas

- YRADI, J. A., “Bermeo antiguo y moderno descrito y pintado en lo más notable por D. Juan Angel de Yradi año 1844”, *Bermeo*, nº. 3, [Bilbao], Ayuntamiento de Bermeo, pp.11-128.

Bibliografía especializada

- ANASAGASTI, P. de, *Historia general de la villa de Bermeo*, 2ª ed. correg., Bilbao, Bermeoko Udalaren Argitarapenak, 1989.
- AROCENA, I., “Bermeo medieval”, *Bermeo*, nº.5, 1985.
- “La villa de Bermeo en la época de Alonso de Ercilla”, *B.R.S.B.A.P.*, T. 48, 1992, pp. 127-136.
- ERKOREKA, A.: “La población de Bermeo hasta 1869”, *Bermeo*, n. °5, 1985, pp. 209-235.
- Izaro: historia y tradiciones*, Bilbao, Doniene, 2000.
- OÑATIVIA, G. H., “Ordenanzas de la M.N. Villa de Bermeo aprobadas por el rey D. Fernando VI en 1754”, *Bermeo*, nº. 1, 1981, pp. 93-120.
- PRADO ANTÚNEZ, A. I., *Bermeo: estudio histórico-artístico*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1999.
- “Oligarquización del poder y ruptura de solidaridades en el mundo urbano de la Bizkaia del XVIII: el conflicto de la saca de castaña en Bermeo (en línea)”, *Gaiak*, nº 86, 2000. Disponible en <http://www.euskonews.com/0086zkb/gaia8603es.html> .
- RIVERA, A. Mª, *Estudio histórico del puerto de Bermeo: Bermeo: un puerto, una historia*, Vitoria-Gasteiz, Servicio de Publicaciones del Gobierno Vasco, [1998].
- ROMERO ANDONEGUI, A., *Documentación tardomedieval de la villa de Bermeo: edición y estudio* [tesis doctoral, U.D., 2008], Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, U.D., 2009. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/documentacion-tardomedieval-de-la-villa-de-bermeo-edicion-y-estudio--0/>.
- URIBE, A., *La provincia franciscana de Cantabria: T.I: El franciscanismo vasco-cántabro desde sus orígenes hasta el año 1551: T.II: Su constitución y desarrollo*, Aránzazu, Ed. Franciscana Aranzazu, 1988- 1996.
- YRADI, J. A., “Bermeo antiguo y moderno descrito y pintado en lo más notable por D. Juan Angel de Yradi año 1844”, *Bermeo*, nº. 3, pp.11-128.
- ZABALA ALLICA; C. de, *Atalaya histórica de la Muy Noble y Muy Leal Villa de Bermeo*, Bilbao-Bermeo, Publicaciones de la Junta de Cultura de Vizcaya, 1964.

7.6 Elorrio: piedra y notoriedad social.

Bibliografía especializada

- ARREGI AZPEITIA, G., “Tres ermitas medievales de Elorrio demolidas a finales del siglo XVIII”, *R.I.E.V.*, vol. 31, nº. 2, 1986, pp. 507-522.
- BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., “Aproximación a la figura del pintor vitoriano José López de Torre (1755-1829)”, *Ondare*, nº. 21, 2002, pp. 209-224.
- BASTERRETxea KEREXETA, I., *Basílica de la Purísima Concepción de Elorrio*, Bilbao, DYCA, 1997.
- BERAZA DE LA RICA, L., *Elorrio. Primer conjunto monumental histórico-artístico del Señorío de Vizcaya*, Bilbao, Centro de Iniciativas y Turismo de Elorrio, 1965.
- BUSTILLO MERINO, V. E., “Ajuar doméstico y patrimonio mueble: estructura, función y evolución del hogar, en las villas vizcaínas de los siglos XVII y XVIII: un modelo para Elorrio”, *Ondare*, nº. 19, 2000, pp. 581-587.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Una aspecto de la arquitectura barroca en Navarra: los camarines”, *Príncipe de Viana*, anejo 11, 1988, pp. 149-158.

- GARMENDIA ARRUBARRENA, J., “Algunas noticias sobre el retablo de la iglesia parroquial de Elorrio”, *B.R.S.B.A.P.*, v. XLII, 2, 1986, pp. 403-404.
- GIL ABAD, D., *Elorrio: uriaren Erdi Aroko hirigintza=Urbanismo medieval de la villa*, Elorrio, Elorrio Udala=Ayuntamiento de Elorrio, 1997.
- GONZÁLEZ DE DURANA ISUSI, J., “Urbanismo gótico en la villa de Elorrio”, en *CONGRESO de Estudios Históricos Vizcaya en la Edad Media*, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 1984, pp. 357-370.
- KUBLER, G., “El camarín del Siglo de Oro”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 140-141, 1961, pp. 239-245.
- LEIS ÁLAVA, A. I., *Palacio de Arespacochaga-Mendibil (Elorrio)*(en línea). Diputación Foral de Bizkaia=Bizkaiko Foru Aldundia. Disponible en http://www.bizkaia.net/kultura/ondarea_bizkaia/pdf/ondare/41%20c.pdf.
- “Arquitectura residencial culta en la villa de Elorrio”. *Ondare*, nº. 24, 2005, pp. 57-82.
- MADARIAGA, I., *San Agustín de Elorrio* (en línea). [Citado el 27 de julio de 2011]. Disponible en http://www.bizkaia.net/Kultura/Ondarea_Bizkaia/pdf/ondare/39%20c.pdf.
- MARTÍNEZ GORRIARÁN, C., *Casa, provincia, rey: para una historia de la cultura del poder en el País Vasco*, Zarauz, Alberdania, 1993.
- RIVAS CARMONA, J., “Camarines y sagrarios del barroco cordobés”, en *El BARROCO en Andalucía: cursos de verano de la Universidad de Córdoba*, Córdoba, Universidad, 1984, pp. 297-304.
- VALVERDE, J. R., *Iglesia de la Purísima Concepción Concepción (Elorrio)* (en línea). [Citado el 6 de junio de 2011] Diputación Foral de Bizkaia=Bizkaiko Foru Aldundia. Serie Patrimonio Histórico de Bizkaia. Disponible en http://www.bizkaia.net/Kultura/Ondarea_Bizkaia/pdf/ondare/40%20c.pdf.

7.7 Valmaseda: crisis, poder y arte festivo

Bibliografía especializada

- ASCASUSO ALONSO, I., “Via Crucis viviente de Balmaseda”, *Narria: estudios de artes y costumbres populares*, nº. 61-62, Madrid, Universidad Autónoma, Museo de Artes y Tradiciones, 1993, pp. 40-44.
- BALMASEDA: *[tokiko historia=una historia local]*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1991.
- BALMASEDA: *su pasión viviente declarable Patrimonio de la Humanidad*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 2002, (Col. La Semana Santa en Bizkaia, nº. 3).
- BARRIO LOZA, J. A., *Iglesia de San Severino: Patrimonio histórico de Bizkaia*, nº. 81, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia=Bizkaiko Foru Aldundia, [s.a.].
- BONET CORREA, J. A., “Sacromontes y Calvarios en España, Portugal y América Latina”, en *La GERUSALEMME di San Vivaldo e i Sacri Monti in Europa: Atti convegno San Vivaldo (Sept. 1986)*, Firenze, Pacini Editori, 1989, pp. 173-213.
- GÓMEZ PRIETO, J., “La propiedad en Valmaseda, en la segunda mitad del siglo XVIII”, *Letras Deusto*, vol. 16, nº. 36, 1986, pp. 77-90.
- Balmaseda: s.XVI-XIX: una villa vizcaína en el Antiguo Régimen*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1991.
- “Emigrantes, indianos y fundadores”, en *BALMASEDA: [tokiko historia...]*, pp. 66-71.
- “El contexto histórico de las Encartaciones y de la villa de Balmaseda en el siglo XVIII”, en LARRAZÁBAL BASÁÑEZ, S.; GALLASTEGUI, C. [coord.], *Esteban*

Terreros y Pando: vizcaíno, polígrafo y jesuita: III Centenario, 1707-2007, Bilbao, Universidad de Deusto, 2008, pp. 463-502.

-LLANAS, S., “Balmaseda reinventa su Pasión (en línea)”. [Citado el 22-VII-2011]. Disponible en www.elcorreo.com, 19-III-2010.

-MORENTE LUQUE, F., *Balmaseda: estudio histórico-artístico*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, D.L. 2004

-PLAZAOLA ARTOLA, J., “El Arte Gótico en Euskal Herria”, *RIEV*, T. 47, vol. 2, 2002, pp. 543-631.

8. Un caso ejemplar de la fiesta barroca en Vizcaya: Bilbao.

Fuentes impresas originales o reeditadas

-*DICCIONARIO de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido...* Compuesto por la Real Academia Española, Madrid, 1726-1739, 6 Vol.

-*DICCIONARIO marítimo español*, [redacción atribuida a Timoteo O'Scanlan], Madrid, 1831.

-GARROTE, F. A., *Fábrica de baseles: por D. Fco. Antonio Garrote: año de 1691*, [Cd]. Madrid, Centro Marítimo y Naval Castro Méndez Núñez, 2008.

-GAZTAÑETA, J. A., *Arte de fabricar reales*, Edición facsímil, Barcelona, José Ignacio González Lunweg Editores, 1992, 2 vol.

-HEYWOOD, T.: *A true description of His Majesty Royall Ship built this yeare 1637 at Woolwich in Kent to the great glory of our English nation and not paralleled in the whole christian world*. Londres, 1637.

- JOVELLANOS, G. M. de, *Espectáculos y diversiones públicas*, Madrid, Espasa Calpe, 1971.

-*ORDENANZAS de Su Magestad para el gobierno militar, político y económico de su armada naval: parte primera*, Madrid, Imp. de Juan de Zuñiga, año de 1748.

-*La VIDA y hechos de Estebanillo González: hombre de buen humor: compuesto por el mismo; texto preparado por Enrique Suárez Figaredo*. Revista electrónica Lemir: literatura española medieval y Renacimiento (en línea), nº. 13. Valencia: Departamento de Filología Española, Facultad de Filología, Universidad de Valencia, 2009. Disponible en: http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista13/4_Texto_Estebanillo.pdf.

Bibliografía especializada

-ALLIKA, I.; URIARTE, B., *Bermeoko toponimia: Bermeotarren izana izenetan*. Bermeo, Bermeoko Udala, 2007.

-*ANIVERSARIO del Consulado (1511-2011): La Universidad y Casa de Contratación de Bilbao: El Consulado de Bilbao: 15 de diciembre 2011, 28 de febrero 2012: catálogo de la exposición: [Bilbao: sala Ondare]*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 2011.

-APESTEGUI, C., “La arquitectura naval entre 1660 y 1754: aproximación a los aspectos tecnológicos y su reflejo en la construcción en Guipúzcoa”, *Itsas memoria: revista de estudios marítimos del País Vasco*, 2, Donostia=San Sebastián, Untzi Museoa=Museo Naval, 1998, pp. 237-266.

- ARIZAGA BOLUMBURU, B.; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, S., “Bilbao: el espacio público de la villa de Bilbao”, en *ATLAS de villas medievales de Vasconia: Bizkaia*, Eusko Ikaskuntza, Donostia-San Sebastián, pp. 53-106.
- ASTIAZARAIN ACHABAL, M^a I., *El Santuario de Loyola*, Donostia=San Sebastián, Kultur Fundazioa Gipuzkoako Kutzaren Gizarte-Ekintza=Fundación Cultural Obra Social de la Caja de Guipúzcoa, 1988.
- Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII: Ignacio de Ibero, Francisco de Ibero*, Donostia, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1990.
- “Puntos de encuentro y comportamientos tipológicos en la arquitectura barroca vasca”, *Ondare*, n.º. 19, 2000, pp. 25-45.
- BAÑALES, G., “Los actos de jurisdicción en la ría motivos de roces”, en *CRÓNICA de la historia de Portugalete: siglos XVII y XVIII*, Bilbao, Fundación El Abra, 2009, p. 23.
- BARRIO LOZA, J. A., “La actuación de Churriguera en Santiago de Bilbao” *BSAA: Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T. 52, Valladolid, Universidad, 1986, pp. 482-484.
- BARRIO LOZA, J. A.; GARCÍA CAMINO, I., *Iglesia de San Antón (Bilbao)* (en línea). Diputación Foral de Bizkaia=Bizkaiko Foru Aldundia. Disponible en www.bizkaia.net/Kultura/Ondarea_Bizkaia/pdf/ondare/19%20c.pdf.
- BATTISTI, E., *Renacimiento y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1990.
- El BUQUE en la Armada Española*, 2ª ed., Madrid, Silex, 1999.
- CANTERA MONTENEGRO, J., *Las torres barrocas riojanas. Tesis Doctoral (inérita)*, Madrid, Universidad Complutense, 1983.
- CARO BAROJA, J., *Los vascos*, San Sebastián, Biblioteca Vascongada de los Amigos del País, 1949.
- CASTEX, J., *Renacimiento, Barroco y Clasicismo.: historia de la arquitectura (1420-1720)*, Madrid, Akal, 1994.
- DELMÁS, J. E., *La Iglesia de San Nicolás*, Bilbao, 1881.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, A. J., “Notas para la biografía del escultor Juan Pascual de Mena, Antonio José Díaz Fernández”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T. 52, 1986, pp. 501-508.
- ECHEVARRÍA, F. J.; ABÁSULO, F., *Descripción artística, religiosa e histórica del grandioso edificio de San Ignacio de Loyola*, Tolosa, 1851.
- ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., *Policromía renacentista y barroca*, “cuadernos de arte español”, n.º 48, Madrid, Historia 16, 1992.
- EGUILLOR, J. R., “Intervención de Joaquín Churriguera en la construcción de la Basílica de Loyola”, *B.R.S.B.A.P.*, año XXVII, 1977, pp. 441-450.
- EGUILLOR, J. R.; HAGER, H. Y HORNEDO, R. M^a, *Loyola: historia y arquitectura*, San Sebastián, Akal 1991.
- ELÍAS, N., *La sociedad cortesana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- ELÍAS DE TEJADA, F., *El Señorío de Vizcaya*, Madrid, Minotauro, 1963.
- FAJARDO FAJARDO, C., “El gusto estético en la sociedad post-industrial (en línea)”, *Espéculo: Revista de estudios literarios*, n.º. 21, julio-octubre, año VIII. [Citado el 23-IV-2010]. Madrid, Universidad Complutense, 2002. Disponible en http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/gusto_es.html.
- FERNÁNDEZ DURO, C., *Armada Española desde la unión de los reinos de Castilla y Aragón*, ed. facs., Madrid, Museo Naval, 1972, vol. 5.
- GÁLLEGO, J., *El pintor, de artesano a artista*, Granada, Universidad, 1976.

- GÓMEZ GÓMEZ, A., “El coleccionismo en el Bilbao de finales del siglo XVIII: el caso de la familia Gortazar”, [actas del II Symposium: Bilbao: 700 años de memoria. Arte, patrimonio monumental y ciudad], *Bidebarrieta*, nº. II, 1997, pp. 115-124.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a, “La Basílica de Loyola como imagen de la teoría arquitectónica de la edad del humanismo”, *Norba-arte*, nº. 6, 1985, pp. 110-134 (recogido en el libro GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a: *La literatura en las artes: iconografía e iconología de las artes en el País Vasco*. Donostia, Etor, 1987).
- GUIARD, T., *Historia del Consulado de Bilbao*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1972, 2 vol.
- GUTIÉRREZ PASTOR, I., “Nicolás Antonio de la Cuadra y la difusión de la pintura cortesana en Vizcaya”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. VII-VIII, 1995-1996, pp. 95-132.
- HAGGER, H., “Carlo Fontana and the Jesuit Sanctuary of Loyola”, *Journal of the Barbour and Courtauld Institute*, 1965, pp. 74-78.
- HORMAECHEA, C.; RIVERA, I., *El galeón de 16 codos: apuntes sobre la Ordenanza de 1618 y la arquitectura naval española del siglo XVII: unidades de medida* (en línea). P. 3. [Actualización del 1 de septiembre de 2009]. Disponible en: <http://www.aammb.cat/galeon%2016%20codos.htm>
- HORNEDO, R. M., *La Basílica de Loyola. Miscelánea*, Comillas, (1956), pp. 363-430.
- HUYGHE, R., *El arte y el hombre*, Barcelona, Planeta, 1965, vol. 3.
- IÑIGUEZ DE ONZOÑO RAMÍREZ-ESCUADERO, A., *Juan Pascual de Mena en San Nicolás de Bilbao (Memoria de licenciatura inédita)*, Bilbao, 1975.
- LAS HAYAS, R.; RUIZ, J. M^a; ARÓSTEGUI, G., *Portugalete: fotografías de su pasado religioso: tomo I*, [Bilbao], Asociación Amigos de la Basílica de Santa María de Portugalete, 1994.
- LEGORBURU, M., “Manuel Antonio de Capelastegui (en línea)”. [Citado el 23-VI-2010]. Disponible en <http://www.euskomedia.org/aunamendi/29105>.
- LEIS ÁLAVA, A. I., “La arquitectura residencial culta en la villa de Bilbao durante el siglo XVIII”, *Ondare*, nº. 22, 2003, pp. 179-201.
- The LINE of Battle: the sailing warship 1650-1840*, London, Conway Maritime Press, 2004, (Conway's history of the ship).
- LÓPEZ DE ABERASTURI, A., “Escena y medida: una mirada sobre las relaciones proyectuales del Colegio de Loyola”, *Ondare*, nº. 19, 2000, pp. 235-243.
- LYNCH, J., *El siglo XVIII*, Barcelona, Crítica, 1991.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1984.
- MARTÍNEZ-HIDALGO, J. M^a, *La mar, los buques y el arte*, [Madrid], Silex, 1986. [Hemos manejado también la edición de 1997 que difiere fundamentalmente de la anterior en texto y número de páginas].
- MARTINIĆ B. M., *De la Trapananda al Áysen: una mirada reflexiva sobre el acontecer de la región de Áysen desde la prehistoria hasta nuestros días*, Santiago de Chile, Pehuén editores, 2004.
- MÍNGUEZ CORNELLES, V., “La Naumaquia del Turia de 1755: un hito en el espectáculo barroco valenciano”, *Millars: Geografía e Historia*, nº. 12, 1988-1989, pp. 55-69.
- MONTERO ESTEBAS, P. M^a, “Fundación y patronazgo artístico en los conventos de franciscanas de las Encartaciones”, *B.R.S.B.A.P.*, T. LII, nº. 2, pp. 427-470.
- MORENTE LUQUE, F., “Un nuevo ejemplo de pintura barroca importada en Bizkaia: un ciclo de la vida de San José en la Basílica de Begoña”, *Ondare*, nº. 19, 2000, pp. 481-492.

- NAVARRO, J. J. (Marqués de la Victoria), *Album del Marqués de la Victoria. Facsímil del "Diccionario demostrativo con la configuración y anatomía de toda la arquitectura naval moderna"*, Barcelona, José Ignacio González Lunweg Editores, 1995.
- Del NEOCLASICISMO al Impresionismo*, Madrid, Akal, 1999.
- NICOLAU CASTRO, J., "Aportaciones a la escultura de Luis Salvador Carmona y Juan Pascual de Mena", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T. 54, 1988, pp. 466-478.
- "El escultor Juan Pascual de Mena", *Goya: Revista de arte*, nº. 214, 1990, pp. 194-204.
- OLIVERAS GUART, A., *Guía de Aranjuez: historia, palacios-museos y jardines*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1973.
- PATRONOS, *promotores, mecenas y clientes: VII CEHA, Murcia, 1988: actas, mesa I*, Murcia, Universidad, 1992.
- PÉREZ DE DOMINGO, L., *El escultor Juan Pascual de Mena en Madrid*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007.
- PÉREZ SAMPER, M^a de los A., "Barcelona, corte: las fiestas reales en la época de los Austrias", en LOBATO, M^a L.; GARCÍA GARCÍA, B. [coord.], *La fiesta cortesana...*, pp. 139-192.
- PRADO ANTÚNEZ, A. I., "La ciudad barroca: casa, moda y fiesta. Bilbao en los siglos XVII y XVIII" (en línea). [Citado el 22 de septiembre de 2011]. Disponible en <http://www.euskonews.com/0575zbnk/gaia57503es.html> .
- RAMIREZ MARTINEZ, J. M., *Torres y conjuratorios de La Rioja*, Logroño, 1988
- REGUERA ACEDO, I., "Espectáculos y diversiones públicas en Bilbao a finales de la Edad Moderna: toros teatro y fiestas reales", *Sancho el Sabio*, nº. 18, 2003, pp. 11-38.
- RIBECHINI PLAZA, C., *Venturas y desventuras de un mercader en el Bilbao del siglo XVIII*, Donostia=San Sebastián, Txertoa, 1995.
- RIVERA MEDINA, A. M^a, "Paisaje naval, construcción y agentes sociales en Vizcaya: desde el medioevo a la modernidad", *Itsas memoria*, nº. 2, 1998, p. 49-92.
- RUIZ DE AEL, M. J., "Las escuelas de dibujo del País Vasco en el siglo XVIII: sus modelos académicos", *Sancho el sabio: Revista de cultura e investigación vasca*, nº. 3, 1993, pp. 149 y ss.
- RUIZ-NAVARRO, J., "La iglesia parroquial de Agoncillo y su retablo mayor", *Berceo*, nº. 91, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1976, pp. 237-260.
- SAN MARTÍN ORTÍZ DE ZÁRATE, J., "Francisco de Mendieta y Retes (en línea)" [Citado el 12-V-2010]. Disponible en <http://www.euskomedia.org/aunamendi/94552>.
- SANCHO GASPAS, J. L., "Los sitios reales, escenario para la fiesta: de Farinelli a Boccherini", en TORRIONE, M., *España Festejante...*, pp. 175-196.
- TAPIE, V. L., *Barroco y Clasicismo*, Madrid, Cátedra, 1978.
- VIAR, J., *Bilbao en el arte: volumen 1: del siglo XVI a 1875*, Bilbao, BBK, 2000.
- ZABALA URIARTE, A., "El marco de la construcción naval vizcaína del siglo XVIII al XXI", *Itsas memoria*, nº. 2, 1998, pp. 297-306.
- "Los holandeses en Bilbao: la reconstrucción de la comunidad tras el Tratado de Münster (en línea)". P. 4. Disponible en: http://www.usc.es/estaticos/congresos/histec05/b24_zabala.pdf.
- ZORROZUA SANTISTEBAN, J., "Reflexiones acerca de la escultura romanista en Vizcaya: Martín Ruiz de Zubiate (Original en *Ondare*, nº17, pp. 365 y ss) (en línea)". [Citado el 4 de mayo de 2011]. Disponible en <http://www.euskonews.com/0031zbnk/gaia3101es.html>

“Las trazas de Domingo Martínez de Arce para los retablos de la iglesia de San Nicolás (Bilbao)”, *Ars bilduma*, nº. 1, Vitoria-Gasteiz, Departamento de Historia del Arte y Música de la U.P.V., 2011, pp. 107-120.