



Ayuntamiento de Errenteria
Errenteriako Udala

BILDUMA

23

BILDUMA: Revista del Servicio de Archivo y Publicaciones. Ayuntamiento de Errenteria (Gipuzkoa)
Errenteriako Udal Agiritegi eta Argitalpen Zerbitzuko Aldizkaria.

Comité de redacción: Juan Carlos Jiménez de Aberásturi.
Erredakzio batzordea: José Ramón Cruz Mundet.
Leonor García.

Edita: Ayuntamiento de Errenteria. Servicio de Archivo y Publicaciones.
Comisión de Cultura.
Argitaratzen du: Errenteriako Udala. Agiritegi eta Argitalpen Zerbitzua. Kultura Batzordea.

Redacción, suscripciones y administración: Archivo Municipal de Errenteria
Idazkuntza, harpidetza eta administrazioa: Herriko Plaza s/n
Ayuntamiento de Errenteria
20100 ERRENTERIA
Tfno.: 943 44 96 10
Fax: 943 44 96 60
E-mail: archivo@errenteria.net

Distribución:
Banaketa: ELKAR
Portuetxe 88,
20018 DONOSTIA
Tel. 943 31 03 01
Fax. 943 31 04 52
isors@elkar.com

Depósito Legal: SS-301/90
I.S.S.N.: 0214-624X
BILDUMA (Errenteria)
Michelena artes gráficas, S.L.
Astigarraga - Gipuzkoa

ÍNDICE

FIONA ARANGUREN CELORRIO

El correo electrónico como documento de archivo 7

JOSEAN RUIZ DE AZÚA

Regoyos y Errenteria 33

AINHOA RODRÍGUEZ LÓPEZ

La técnica pictórica en relieve del brocado aplicado en el tríptico de la Asunción-Coronación de la Virgen de Rentería 87

TXEMA ARENZANA

Los seles en Errenteria: una primera aproximación 179

JOSÉ RAMÓN URQUIJO GOITIA

Joseph Agustín Imaz Baquedano, de Rentería al Ministerio de Hacienda 215

JOSÉ LUIS DE LA GRANJA y SANTIAGO DE PABLO

Guía de fuentes sobre la Guerra Civil en el País Vasco 233

EL CORREO ELECTRÓNICO COMO DOCUMENTO DE ARCHIVO

Fiona ARANGUREN CELORRIO¹

Índice

Introducción

Objetivos

1. Definición y descripción del concepto

2. Valor del correo electrónico como documento de archivo

El ámbito público

El ámbito privado

3. Ejemplos en el extranjero

El contexto internacional

El Reino Unido

Los Estados Unidos de América

Alberta (Canadá)

Conclusiones

Fuentes y bibliografía

1. Universidad Carlos III de Madrid. Máster de Archivística. Curso 2009-2010.

Introducción

Los días 22 y 23 del mes de febrero de 2010 se celebraron las jornadas técnicas “Los archivos ante el reto de la Administración Electrónica” para tratar el tema de la nueva Ley 11/2007, de 22 de junio, de acceso electrónico de los ciudadanos a los Servicios Públicos y los posteriores decretos que la desarrollan. En general, los ponentes trataron el tema desde el punto de vista del Derecho Administrativo, principalmente. Durante uno de los coloquios que siguieron a la exposición de los ponentes, una archivera preguntó qué debe hacer un archivero con los correos electrónicos. El ponente en cuestión (no recuerdo quién) respondió que no los consideraba documentos que merecieran ningún tipo de tratamiento archivístico específico; que cada empleado debía ocuparse de su correspondencia electrónica según su propio parecer.

Sin embargo, unos meses más tarde, surgió este mismo tema en un seminario del director del Archivo General de la Universidad Pública de Navarra, Joaquim Llansó Sanjuan, seminario impartido en la Universidad Carlos III de Madrid. Este profesional consideraba que es necesario llevar un registro de dichos correos, al menos, si están relacionados con la actividad laboral de la universidad o de la organización en cuestión.

Si ya tenía mis dudas al respecto tras dichas jornadas técnicas, después de aquella clase pude confirmar que no se trata de una cuestión resuelta, ni mucho menos. Al igual que ocurre actualmente con otros temas relacionados con las nuevas tecnologías, el correo electrónico y su tratamiento y gestión es un tema sin resolver.

Es cierto que se está desarrollando progresivamente una legislación que abarque la gestión de los documentos electrónicos, pero todavía es muy reciente y también muy general.

Objetivos

Con este trabajo, pretendo acercarme y acercar al lector a un tipo de documento electrónico en concreto: el correo electrónico. Al tratarse de un tipo de documento tan común y utilizado por casi todo el mundo, es mi intención entenderlo mejor y averiguar a qué atenernos cuando tratamos de clasificarlo y gestionarlo.

En primer lugar, intentaré delimitar y definir el concepto de “correo electrónico” y sus elementos característicos, además de exponer su funcionamiento, para poder entender sus usos y funciones.

En segundo lugar, pretendo determinar qué valor se le da en el ámbito público y en el ámbito privado, utilizando para ello textos legislativos y revistas especializadas, entre otras fuentes, para hacerme una idea del contexto en el que se maneja

el correo electrónico y qué alusiones específicas del mismo se encuentran en esos textos y fuentes.

En tercer lugar y una vez analizado el contexto español, analizo el contexto internacional, en el que se toma como punto de referencia la norma ISO 15489. Dentro de este marco internacional o en paralelo a él, cabe analizar la información existente sobre el tema en otros países como el Reino Unido, Estados Unidos de América y otros, como la provincia canadiense de Alberta.

En cuarto y último lugar, expongo las conclusiones obtenidas de la comparación de todos los ámbitos y contextos, lo público y lo privado, España y otros países. Además de estas comparaciones, también he sacado conclusiones de la información que he podido encontrar, es decir, qué tipo de información hay disponible y cuál no, qué aspectos trata esta información y si es suficientemente completa, etc.

1. Definición y descripción del concepto

El correo electrónico, como servicio telemático, estaría enmarcado en las denominadas “Nuevas Tecnologías”, que engloban a la Informática y a las Telecomunicaciones. Más concretamente, el correo electrónico se incluiría en las Tecnologías de la Información. De la unión de los términos “telecomunicaciones” e “informática” se obtiene el término “telemática” y de ahí la denominación de Servicios Telemáticos.

De cualquier modo, dichas acotaciones no están tan claras, ya que en muchos casos no es fácil determinar qué se incluye dentro de los Servicios Telemáticos y qué no. La propia Internet sería un servicio telemático, y también la teleimpresión, el télex, el teletipo. Y, según la memoria elaborada por Mónica Segovia Pérez², el Intercambio Electrónico de Datos o Documentos (EDI), el videotex, el fax (fac-símil), la transferencia electrónica de fondos, el acceso a las bases de datos, y el correo electrónico. Como se puede observar, es un término bastante amplio.

La Real Academia Española define el correo electrónico como “sistema de comunicación personal por ordenador a través de redes informáticas”. Se puede ver que no es una definición demasiado concreta, ya que se podría aplicar también a cualquier tipo de comunicación por chat, por ejemplo.

Por su parte, Mónica Segovia Pérez, en la memoria anteriormente mencionada, lo define como un sistema de transmisión de mensajes que permite la transmisión electrónica de textos, gráficos y datos, desde un buzón (“cuenta”) electrónico a otro a través de una red de ordenadores interconectados, mediante una serie de protocolos (lenguajes) que les permite entenderse.

2. SEGOVIA PÉREZ, M.: *El correo electrónico y la comunicación en las organizaciones formales*, Madrid, 1999.

Otros autores³ lo describen como una forma de intercambio de información en la que se mandan mensajes de un ordenador personal o terminal a otro vía modems y sistemas de telecomunicaciones.

Se trata de definiciones similares que se refieren a una comunicación electrónica. Lo que habría que añadir a todas ellas es la instantaneidad de comunicación entre emisor y receptor. Aunque todos los autores tienen en cuenta esta característica en la descripción más detallada del correo electrónico, considero que debe destacarse desde el principio. Es una de las características que hacen a este servicio tan exitoso y, al mismo tiempo, la que hace más complicado su gestión, ya que puede provocar la acumulación de los mensajes.

La siguiente definición no ha sido recogida de ningún estándar ni libro especializado, pero creo conveniente incluirla por su sencillez y claridad: “correo electrónico, o en inglés *e-mail* (*electronic mail*), es un servicio de red que permite a los usuarios enviar y recibir mensajes rápidamente (también denominados mensajes electrónicos o cartas electrónicas) mediante sistemas de comunicación electrónicos. Principalmente se usa este nombre para denominar al sistema que provee este servicio en Internet, mediante el protocolo SMTP, aunque por extensión también puede verse aplicado a sistemas análogos que usen otras tecnologías. Por medio de mensajes de correo electrónico se puede enviar, no solamente texto, sino todo tipo de documentos digitales.



El símbolo arroba forma parte de todos los *e-mails*”.

Esta misma definición añade que son su eficiencia, conveniencia y bajo coste (con frecuencia nulo) los que provocan que el correo electrónico desplace al correo ordinario en muchos usos habituales.

Para entender bien lo que es el correo electrónico, conviene tener en cuenta sus inicios, estrechamente ligados a la creación de Internet. Fue en los años sesenta cuando varios investigadores del MIT (*Massachusetts Institute of Technology*) escribieron los primeros trabajos sobre el concepto de la “*Galactic Network*” o “Red Galáctica”, basado en una red de ordenadores interconectados que permitiría el intercambio de datos y programas. Además de desarrollar este concepto, otro objetivo era hacer que los ordenadores pudieran “hablar” entre ellos.

3. ALBARRÁN LOZANO, I.; PABLOS HEREDERO, C. DE; MONTERO NAVARRO, A.: *Uso del correo electrónico: un análisis empírico en la UCM*.

Coincidió que en esa misma época, varios grupos de investigación estaban trabajando en proyectos paralelos relacionados con lo mismo sin saberlo: en el MIT entre 1961 y 1969; en la Corporación RAND (*Research And Development*) entre 1962 y 1965; y en el NPL (*National Physical Laboratory*) entre 1964 y 1967. Hasta que en 1967 fue publicado el proyecto ARPANET, que combinó las ideas desarrolladas en los tres lugares mencionados.

ARPANET (*Advanced Research Project Agency*) se puede considerar la primera red de telecomunicaciones de datos del mundo y la precursora de Internet. Fue desarrollada por cuatro universidades estadounidenses en colaboración con el Departamento de Defensa de los Estados Unidos y permitía la comunicación entre ordenadores a través de un determinado Protocolo o idioma entre ordenadores llamado NCP (*Network Control Protocol*).

De esta manera, a principios de los años setenta se organizó la primera demostración pública de esta nueva red y también fue enviado el primer correo electrónico por el programador estadounidense Ray Tomlison, el cual incorporó el símbolo @ para distinguir entre direcciones de buzones en su propia máquina y aquellas otras direcciones remotas existentes en la red. Este programa de mensajería electrónica se creó a raíz de la necesidad de un mecanismo sencillo de coordinación entre los creadores de ARPANET. Sin embargo, lo que en un principio fue un sencillo y restringido mecanismo de coordinación se convirtió, en pocos años, en el principal medio de comunicación entre profesores, investigadores y alumnos del proyecto ARPANET, y progresivamente, de gran parte de la población estadounidense.

A partir de esta primera red, se fueron creando nuevas redes como CSNET, MILNET o NSFNET, hasta que se hizo imposible separar la investigación con fines militares, de la de aquella con fines científicos o de las conversaciones personales. Y progresivamente, la red siguió creciendo, y continúa creciendo todavía.

En Europa, las redes propiamente europeas comenzaron a desarrollarse durante los años ochenta, principalmente. Pero fue durante los años noventa cuando el número de usuarios de la red comenzó a incrementarse de forma continuada e imparable.

Una vez expuestos los inicios de Internet y del correo electrónico, cabe identificar los elementos o componentes del correo electrónico, para ir entendiendo al mismo tiempo su funcionamiento y las características del mismo.

Este sistema de correo repite el mismo esquema de comunicación tradicional, como es el de emisor, mensaje y receptor. Sin embargo, en este caso es necesario que ambos usuarios utilicen un ordenador o medio digital que se pueda conectar a Internet. Y es esta comunicación digital la que implica el uso de elementos no tradicionales, como el proveedor de correo electrónico, y otros elementos de los cuales los usuarios del correo electrónico no suelen ser conscientes, porque son “elementos transparentes”.

Cada usuario necesita una dirección de correo electrónico, que lo identifica y que se compone del nombre que el propio usuario ha elegido para ser identificado, el símbolo de arroba @ y el nombre del dominio en el que está el correo. Este dominio es el nombre del proveedor que proporciona el espacio en el que el usuario envía y recibe el correo electrónico. El usuario está registrado en este tipo de empresa que ofrece este servicio de forma gratuita o remunerada. De esta manera, el usuario posee una cuenta de correo electrónico, en la que tiene un buzón de correo al que le llegan los mensajes.

Una vez escrito el mensaje en cuestión, es necesario indicar quién es el destinatario (su dirección de correo) como mínimo. También se puede escribir el asunto del mensaje, pero no es imprescindible. Cuando el usuario emisor finalmente envía el correo electrónico, el usuario receptor lo recibirá en un buzón de correo con los siguientes datos: quién se lo ha enviado; el asunto del mensaje, si el emisor ha querido indicarlo; y la fecha en la que ha sido enviado o en la que ha llegado a su buzón de correo.

Éstos serían los elementos y el funcionamiento externos, por decirlo de alguna manera, del correo electrónico. Por otro lado, en el cuadro que aparece más abajo se pueden ver la arquitectura más común de este proceso que acabo de exponer y los demás elementos de que se compone.

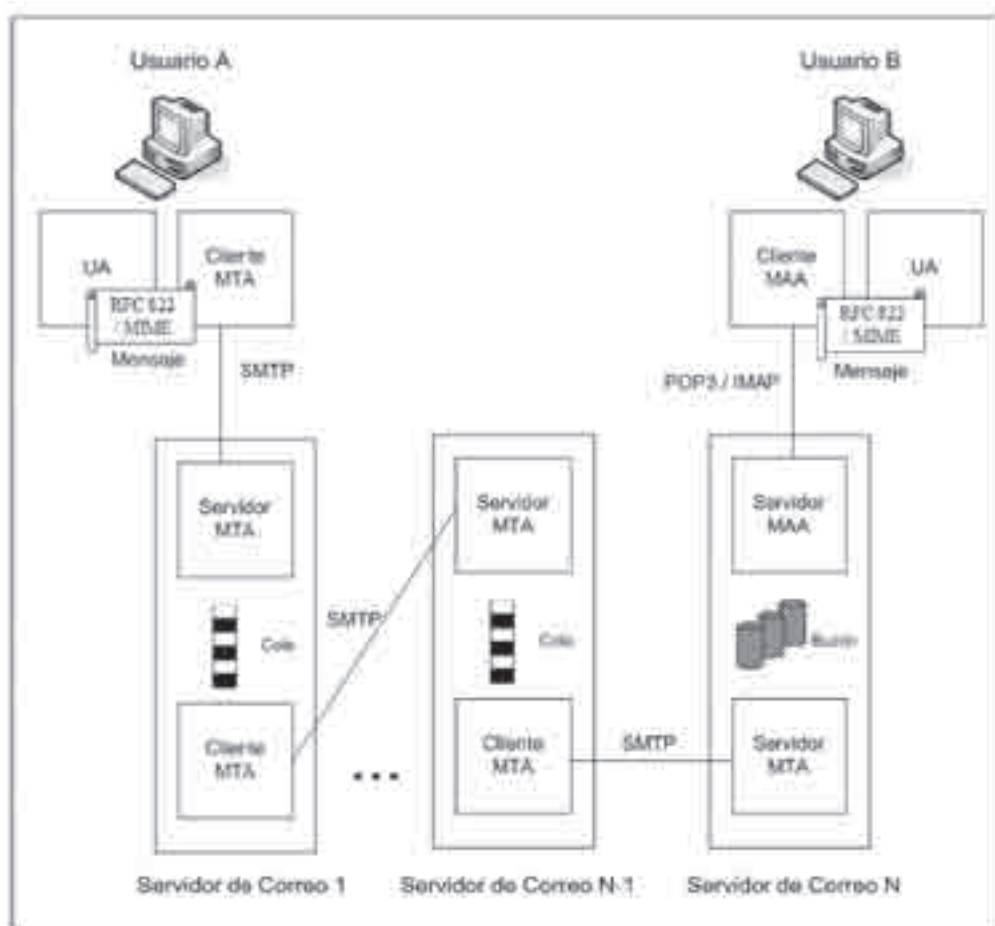
El usuario A envía un mensaje de correo electrónico al usuario B y para ello, su ordenador necesita un *User Agent* o Agente de Usuario (también conocido como *Mail User Agent*-MUA) que le permita escribir y enviar dicho mensaje, y un cliente *Message Transfer Agent* o Agente de Transferencia de Mensajes (MTA), que es un programa que transfiere el correo electrónico de un ordenador a otro utilizando una arquitectura cliente-servidor.

Por su parte, el ordenador del usuario B necesita: un *servidor MTA*, un buzón de correo y un *servidor Message Access Agent* o Agente de Acceso a Mensajes (MAA) para recibir y almacenar los mensajes y acceder al buzón; y un *cliente MAA* y un *User Agent* (UA o MUA) para conectarse al servidor y extraer los mensajes del buzón de correo y leerlos.

Para que el mensaje llegue del servidor de correo que el usuario A tiene configurado (Servidor de Correo 1 en el cuadro) al servidor de correo del usuario B (Servidor de Correo N en el cuadro), el *cliente MTA* del usuario A se comunicará con el *servidor MTA* de cada servidor de correo al que enviará el mensaje hasta encontrar el servidor de correo del usuario B.

Los servidores de correo por los que viaja el mensaje utilizan una *cola* para almacenar los mensajes de correo que les llegan de diferentes usuarios y enviarlos en el mismo orden de llegada. Estos servidores, para saber dónde se encuentra el servidor destino del mensaje, utilizan un servicio denominado *Internet DNS (Domain Name System)*, que es una base de datos distribuida y jerárquica que almacena información asociada a nombres de dominio en redes como Internet. Este nombre de

dominio es el que se encuentra a la derecha del símbolo @, como ya he dicho antes, e identifica el sistema al que debe llegar el mensaje de correo en cuestión. Una vez que el mensaje llega a dicho sistema, se entrega a la cuenta de correo del usuario identificado por el nombre que aparece a la izquierda del símbolo @.



Arquitectura del envío y recepción de un correo electrónico⁴

Posteriormente, los servidores deberán realizar una consulta *DNS* por el registro *MX* (*Mail Exchange Record*, registro que especifica cómo debe ser encami-

4. GÓMEZ OLIVA, D. (Proyecto Fin de Carrera de la Universidad Carlos III de Madrid): *Análisis, diseño e implementación de "mailets": aplicaciones de procesamiento de información contenida en el correo electrónico*, 2009, pág. 37.

nado un mensaje de correo en Internet) del dominio de la dirección destino para descubrir el servidor que gestiona los correos electrónicos de ese dominio.

Entonces, el usuario B ya tiene el mensaje de correo en su buzón, desde donde puede descargárselo utilizando los elementos antes mencionados: un *cliente MAA* y un *UA*.

Otros dos elementos necesarios para que este sistema funcione son los formatos y los protocolos. Cuando un mensaje de correo se envía a través de la red, su formato siempre debe adaptarse a la *RFC 822 (Request For Comments)* y a *MIME (Multipurpose Internet Mail Extensions)*. Las RFC son una serie de notas sobre Internet, en las que se pueden encontrar las especificaciones para el envío y recepción del correo electrónico. Cada una de ellas es un documento individual, cuyo contenido es una propuesta oficial para un nuevo protocolo de la red Internet. Y MIME o Extensiones de Correo de Internet Multipropósito, son una serie de especificaciones dirigidas a que se puedan intercambiar todo tipo de archivos a través de Internet y en cualquier idioma, de forma transparente para el usuario.

Por otro lado, el protocolo de envío que se utilizará para enviar un mensaje de correo (desde el usuario emisor hasta el servidor receptor) será *SMTP (Simple Mail Transfer Protocol)*, que es el protocolo básico de transferencia de correo, publicado en agosto de 1982. Y los protocolos utilizados para extraer el mensaje del buzón de correo de un usuario serán *POP3 (Post Office Protocol version 3)* o *IMAP (Internet Message Access Protocol)*⁵.

Actualmente, debido a la proliferación de la banda ancha, los gestores de correo tradicional de escritorio (Outlook, Thunderbird, Lotus Notes) están siendo desplazados por los gestores de correo web o webmails (Hotmail, Gmail, Yahoo). El funcionamiento de ambos es básicamente igual, con algunas excepciones. La diferencia principal es que para utilizar un webmail no es necesario instalar ningún programa de ordenador, a excepción de un navegador web. Y, en lugar de utilizar el protocolo *SMTP*, los webmails usan el protocolo *HTTP (HyperText Transfer Protocol)*, un Protocolo de Transferencia de Hipertexto utilizado en cada transacción de las páginas web.

Aunque podría detallar mucho más esta explicación del funcionamiento de este sistema de correo, mi intención es que el lector se dé cuenta de la complejidad del mismo.

Las ventajas del correo electrónico son muchas: instantaneidad, su precio económico o nulo, su ventaja ecológica, etc. Sin embargo, las desventajas, aunque cuantitativamente pueden no ser comparables, cualitativamente son especialmente

5. GÓMEZ OLIVA, D.: pág. 40.

relevantes. En general, las desventajas están relacionadas con la dificultad de garantizar la autenticidad, fiabilidad e integridad de los mensajes de correo electrónico, características imprescindibles para que el documento adquiera valor probatorio.

Teniendo en cuenta todos los elementos de que se compone el sistema, es fácil ver que muchos de ellos, casi todos, escapan a nuestro control y a nuestra elección, y hacen desconfiar de la seguridad del mensaje enviado: suele ser imposible autenticar al remitente; los mensajes enviados a través de Internet no tienen formato; no se puede garantizar que la entrega del mensaje se haya realizado de forma segura; y es habitual la recepción de *spam* o correo basura.

Existen maneras de solucionar este tipo de problemas, como es la encriptación o cifrado del mensaje y la firma electrónica, pero estos métodos pueden provocar que el proceso de envío y lectura del mensaje sea más lento y complicado, con lo que las principales ventajas del correo electrónico se ven afectadas.

Otras soluciones son preventivas. Se trata de llevar un control más o menos exhaustivo de los servidores de correo, los servidores de red, los equipos de redundancia y de alta disponibilidad, los sistemas de copias de seguridad y las aplicaciones de correo electrónico. La monitorización de estos elementos implica controlar lo siguiente: el acceso a la información y a los sistemas de gestión; la modificación de la información; y las actualizaciones del sistema. Por tanto, es necesario definir los privilegios que cada usuario del sistema tiene, para mantener la integridad y confidencialidad del sistema.

En cualquier caso, son medidas de seguridad que es conveniente tomar en cualquier sistema informático, en el que se incluiría el correo electrónico con sus medidas de seguridad más específicas.

2. Valor del correo electrónico como documento de archivo

El documento, tanto electrónico como en soporte papel, debe poseer unas características concretas que lo hagan digno de un mínimo tratamiento archivístico y sea considerado un documento de archivo⁶:

- Autenticidad
- Fiabilidad
- Integridad
- Manejabilidad

⁶ Con documento de archivo me refiero a un documento que es necesario clasificar, describir y conservar, debido a su valor probatorio, legal, informativo, histórico, etc. También uso este término para traducir el término inglés *record*.

Además de estos valores, debe estar compuesto por un contenido, una estructura y un contexto. Y, lo más importante, debe tener valor probatorio. Un correo electrónico puede cumplir estos requisitos y, en este caso, no cabrían mayores dudas sobre la necesidad de su tratamiento y conservación. Sin embargo, es muy común que no los cumpla. La cuestión es que su uso cada vez está más extendido y, por tanto, es imperativo definir las estrategias a seguir respecto a este tipo de documento. Tanto las administraciones públicas como las empresas privadas y otro tipo de instituciones hacen frente a este reto, cada una a su manera.

Tal y como nos indica el profesor de la Universidad de Barcelona Jordi Serra Serra⁷, dentro del sistema de correo electrónico coexisten mensajes irrelevantes, mensajes electrónicos originales firmados que es necesario conservar, mensajes con información confidencial y potencial para reclamaciones legales, mensajes anidados o con *attachments* (documentos adjuntos), etc. Según este profesional, es imprescindible hacer una selección, ya que no es recomendable optar por crear una serie documental que incluya todos los correos electrónicos. Convendría pues asignarlos a su contexto real de tramitación, priorizando así la perspectiva funcional sobre la forma documental, al igual que se crea un expediente en papel, compuesto por distintos tipos documentales.

Para hacer dicha selección, recomienda seguir tres pasos:

- Formalizar los mensajes de correo electrónico como documentos completos, huyendo de la comunicación informal y utilizando los mecanismos de autenticación necesarios.
- Incluir las reglas de valoración dentro de los mensajes formalizados, mediante la clasificación funcional y los vínculos necesarios con reglas autoejecutables.
- Eliminar los mensajes no formalizados ni clasificados a los 15-30 días de su envío o recepción.

Una vez hecha la selección, para averiguar qué mensajes entran dentro de la categoría de documento de archivo, dicho autor propone cuatro preguntas que nos podemos formular:

- ¿Está el mensaje relacionado con las actividades y funciones de la organización?
- ¿Contiene información útil de forma inmediata y únicamente a corto plazo?

7. SERRA SERRA, J.: *Valoración y selección de documentos electrónicos: principios y aplicaciones*, Revista Tria, nº 12, 2005, pág. 17.

- ¿Se trata de un duplicado que ha llegado para nuestro conocimiento?
- ¿Se trata de un borrador que no tendrá valor cuando llegue la versión final?

Su solución respecto a la gestión de los mensajes de correo y los documentos electrónicos en general, es implantar un sistema de gestión de documentos electrónicos (EDMS), a no ser que se prefiera trasladarlos a soporte papel. Se trata de planteamientos básicos, aplicables a cualquier tipo de organización, tanto pública como privada.

El ámbito público

Las administraciones públicas se encuentran con los siguientes problemas generales en relación a las nuevas tecnologías:

1. Mantener la duplicidad en los soportes de gestión documental como consecuencia del reconocimiento del derecho a favor del ciudadano en la elección del canal de sus comunicaciones con las administraciones públicas.
2. Implementar las medidas de seguridad adecuadas por el incremento de las posibilidades de acceso a la información.
3. Disponer de las aplicaciones y programas que sean compatibles con los documentos conservados.
4. Mantener los medios adecuados que permitan hacer las comprobaciones necesarias a cerca del estado de validez o revocación de los certificados por parte del prestador de los servicios de certificación.
5. Crear y regular sistemas de almacenamiento y registro electrónico.

Todos estos problemas afectan también al propio correo electrónico, a la vez que a otros tipos de documentos electrónicos. Para darles una posible solución o, al menos, una temporal, se intentan definir los nuevos elementos que las tecnologías de la información han introducido. Además, la legislación estatal ha establecido ciertas pautas generales.

Cabría tener en cuenta primero y como marco general la Ley 11/2007, de 22 de junio, de acceso electrónico de los ciudadanos a los Servicios Públicos; posteriormente, el Real Decreto 1671/2009, de 6 de noviembre, que desarrolla parcialmente dicha ley; y más concretamente para la gestión del correo electrónico, el Real Decreto 209/2003, de 21 de febrero, por el que se regulan los registros y las notificaciones telemáticas, así como la utilización de medios telemáticos para la sustitución de la aportación de certificados por los ciudadanos. En cualquier caso, se entiende que el correo electrónico puede ser una notificación telemática.

La Ley 11/2007, de 22 de junio, de acceso electrónico de los ciudadanos a los Servicios Públicos no menciona expresamente el correo electrónico en ninguno de sus artículos, pero cabe destacar el Título II: *Régimen jurídico de la administración electrónica* y su Capítulo II, Sección 3ª, artículo 20: *Intercambio electrónico de datos en entornos cerrados*. Aquí dice lo siguiente:

1. Los documentos electrónicos transmitidos en entornos cerrados de comunicaciones establecidos entre Administraciones Públicas, órganos y entidades de derecho público, serán considerados válidos a efectos de autenticación e identificación de los emisores y receptores en las condiciones establecidas en el presente artículo.
2. Cuando los participantes en las comunicaciones pertenezcan a una misma Administración Pública, ésta determinará las condiciones y garantías por las que se regirá que, al menos, comprenderá la relación de emisores y receptores autorizados y la naturaleza de los datos a intercambiar.
3. Cuando los participantes pertenezcan a distintas administraciones, las condiciones y garantías citadas en el apartado anterior se establecerán mediante convenio.
4. En todo caso deberá garantizarse la seguridad del entorno cerrado de comunicaciones y la protección de los datos que se transmitan.

Dichos puntos se refieren al uso interno de las comunicaciones, a su uso por parte de los empleados públicos entre ellos, y determinan que debe haber unas reglas de uso establecidas por la propia Administración.

Por su parte, en el Capítulo III, Sección 2ª, artículo 27, *Comunicaciones electrónicas*, se dice que las comunicaciones que se hagan a través de medios electrónicos sólo serán válidas si existe constancia de su transmisión y su recepción, de sus fechas, del contenido íntegro de las comunicaciones, y si se identifican fidedignamente tanto el remitente como el destinatario de las mismas.

Si la autenticación e identificación válidas se obtienen utilizando distintos sistemas de firma electrónica, se puede deducir que el mensaje de correo electrónico firmado con firma electrónica ya tendría valor legal y cumpliría con estos requisitos de validez.

Por otro lado, considero que el tratamiento archivístico de un documento comienza con su ingreso y su registro en la organización en cuestión. Por tanto, para controlar la circulación de los documentos suele establecerse una unidad orgánica denominada Registro (General), que además suele incorporar la función de recepción, distribución y salida del correo⁸. En el caso de la Administración General del Estado existe un Registro Electrónico Común.

8. CRUZ MUNDET, J. R. Pág. 139.

Partiendo del principio de que la correspondencia recibida a y enviada desde un puesto de trabajo se refiere únicamente a cuestiones derivadas del mismo, esta unidad de registro puede encargarse del control eficaz de la correspondencia.

En relación con esto, el artículo 24, *Registros electrónicos*, marcaría unas pautas contextuales. Lo que destacaría de este artículo es la mención del recibo acreditativo que deben generar estos registros. Mediante este recibo, el documento electrónico en cuestión adquiriría la validez que el artículo 27 exige.

Por último, el artículo 31, *Archivo electrónico de documentos*, acepta que los documentos electrónicos estén representados en cualquier tipo de formato, mientras aseguren la identidad e integridad de la información necesaria para reproducirlos, lo que afectaría también al mensaje de correo electrónico, si este mensaje contiene actos administrativos que afecten a derechos o intereses de los particulares.

Por su parte, **el Real Decreto 1671/2009, de 6 de noviembre, por el que se desarrolla parcialmente la Ley 11/2007**, especifica un poco más en el tema. La primera mención del correo electrónico aparece en su Título IV, *Registros electrónicos*, que dice “En ningún caso tendrán la condición de registro electrónico los buzones de correo electrónico corporativo asignado a los empleados públicos o a las distintas unidades y órganos”.

Entiendo que estos buzones por sí mismos no tienen valor legal y que para tenerlo, se debe crear un registro específico considerado oficialmente como tal. También entiendo que cuando el correo electrónico se utiliza como medio de comunicación informal interna, cada empleado público es responsable de llevar o no un registro de los mensajes recibidos y enviados, y discernir, al mismo tiempo, entre aquellos que tienen valor probatorio y aquellos que no lo tienen.

Pero es el Título V, *De las comunicaciones y las notificaciones*, el que nos interesa, ya que en el Capítulo II hace referencia a las *Notificaciones electrónicas*:

2. “La práctica de notificaciones por medios electrónicos podrá efectuarse, de alguna de las formas siguientes:

- a) “Mediante la dirección electrónica habilitada en la forma regulada en el artículo 38 de este real decreto”
- b) “Mediante sistemas de correo electrónico con acuse de recibo que deje constancia de la recepción en la forma regulada en el artículo 39 de este real decreto”.

La forma de comunicación a) sería un sistema de correo electrónico seguro, ya que, como he comentado antes en el capítulo sobre el funcionamiento del correo electrónico, los sistemas de correo electrónico más populares son los gratuitos y más abiertos, es decir, sistemas abiertos a interferencias y manipulaciones.

Con el objetivo de evitar en la medida de lo posible estos peligros, el Registro General del Ministerio de la Presidencia ha habilitado un registro telemático, que es un sistema para la recepción y salida de solicitudes, escritos y comunicaciones a través de Internet. Dentro de este sistema a su vez, se puede interactuar a través del Registro Electrónico⁹ utilizando un DNI Electrónico u otro certificado digital reconocido.

Además de esto, existe un Servicio de Notificaciones Electrónicas¹⁰, que el Ministerio de la Presidencia, en colaboración con Correos, pone a disposición de cualquier persona física o jurídica que lo solicite y que es gratuito. Es, precisamente, lo que el artículo 38 expone.

De esta manera, se proporciona una dirección electrónica al usuario, denominada Dirección Electrónica Habilitada (DEH), que será única para la recepción de las notificaciones administrativas que por vía telemática puedan practicar la Administración General del Estado y sus organismos públicos.

El titular de la DEH dispondrá de un buzón electrónico en el que recibirá las notificaciones electrónicas correspondientes a aquellos procedimientos a los que voluntariamente decida suscribirse.

Este servicio garantiza la confidencialidad, autenticidad y privacidad de la comunicación y de la identidad de los participantes, gracias a la utilización de un certificado digital, que en este caso sería el Certificado Digital estándar X.509.

La forma de comunicación b) hace referencia al artículo 39, titulado *Notificación mediante recepción en dirección de correo electrónico* y explica que “Se podrá acordar la práctica de notificaciones en las direcciones de correo electrónico que los ciudadanos elijan siempre que se genere automáticamente y con independencia de la voluntad del destinatario un acuse de recibo que deje constancia de su recepción y que se origine en el momento del acceso al contenido de la notificación”. Por tanto, es lícito utilizar el correo electrónico para comunicarse con la Administración Pública, siempre que se respeten estos requisitos. Es precisamente lo que apuntaba anteriormente al comentar el artículo 24 de la Ley 11/2007, la importancia de un recibo que deje constancia de la comunicación. Por ello, es necesario llevar un registro de, al menos, estos recibos y considerar estos mensajes de correo como documentos de archivo, ya que afectan a los derechos de los ciudadanos.

Concretando más en el tema, el **Real Decreto 209/2003, de 21 de febrero, por el que se regulan los registros y las notificaciones telemáticas, así como la utilización de medios telemáticos para la sustitución de la aportación de certificados por los ciudadanos** proporciona

9. http://www.mpr.es/servicios/registro_telematico/registro_electronico.html

10. http://notificaciones.060.es/PCPublic_publicInfo.action

una regulación específica. Este real decreto hace referencia al Real Decreto 263/1996, de 16 de febrero, por el que se regula la utilización de técnicas electrónicas, informáticas y telemáticas por la Administración General del Estado, al que añade los nuevos artículos 12, 13, 14, 15 y dos nuevas disposiciones adicionales.

En su Capítulo IV, *Notificaciones telemáticas*, el artículo 12 regula este tipo de notificaciones y especifica que el interesado que desee ser notificado por medios telemáticos debe disponer de una dirección electrónica habilitada para ello, que debe ser única para todas las posibles notificaciones que practiquen la Administración General del Estado y sus organismos públicos. Esta dirección electrónica única deberá cumplir los siguientes requisitos según el real decreto:

- a) Poseer identificadores de usuario y claves de acceso para garantizar la exclusividad de su uso.
- b) Contar con mecanismos de autenticación que garanticen la identidad del usuario.
- c) Contener mecanismos de cifrado para proteger la confidencialidad de los datos.
- d) Cualquier otro que se fije legal o reglamentariamente.

Esta dirección única tendrá vigencia indefinida, excepto si se dan ciertas situaciones que el real decreto especifica, pero que no vienen al caso en este trabajo. Es el propio interesado el que decide para qué procedimientos desea utilizar estos medios telemáticos, pudiendo requerir al órgano correspondiente que las notificaciones sucesivas dejen de practicarse de esta manera.

En cualquier caso, sea cual sea el sistema de notificación utilizado, éste debe acreditar las fechas y horas en que se produzca la recepción de la notificación y el momento en el que el interesado accede al contenido del mensaje de notificación. Si no se produce la recepción o el acceso al contenido, también debe quedar constancia de las causas técnicas que lo han imposibilitado, a efectos de cumplimiento de plazos administrativos.

Al margen de la legislación española, me gustaría comentar un artículo¹¹ relacionado con la calidad de los archivos, término que cada vez se oye más aplicado a todo tipo de instituciones y organizaciones. Con calidad, la autora se refiere a las cinco E-s: Economía, Eficiencia, Eficacia, Ética y Excelencia. Puede parecer un tema alejado del que aquí trato, pero no lo es tanto, si consideramos que esta calidad se refiere a los pequeños detalles que diferencian a una organización de otra. Y estos detalles incluyen a la administración electrónica y, dentro de ésta,

11. MARTÍNEZ GARCÍA, L.: *La prestación de servicios de calidad en los archivos*, Boletín de la ANABAD, Tomo 59, nº 1, 2009, págs. 9-46.

a la gestión adecuada de cada uno de los distintos documentos electrónicos. Actualmente, la Administración Pública se está planteando modernizarse, lo que implica tener en cuenta las cinco E-s mencionadas.

El ámbito privado

La situación de las organizaciones de carácter privado no dista mucho de lo que ocurre en relación a este tipo de documentos electrónicos en las administraciones públicas.

Lo que generalmente suele primar en la empresa privada es la relación entre coste/riesgo/beneficio. Esta relación nos hace plantearnos las siguientes cuestiones: ¿qué coste representa para la organización la conservación de un determinado conjunto de documentos?, ¿qué ahorro se consigue con su eliminación?, ¿qué nivel de riesgo representa para la organización su existencia, o bien su desaparición?, ¿qué beneficio se obtiene si se eliminan, y cuál si se conservan?, ¿dónde está el equilibrio?

En el caso del correo electrónico, cabría plantearse si se gestiona y se conserva en un archivo o si existe un sistema de gestión de documentos electrónicos en el que se integra la gestión de los mensajes de correo que es necesario conservar.

Ante todo, las empresas buscan implantar en sus sistemas soluciones eficaces que les permitan obtener una mayor productividad. Sus soluciones no se plantean desde la perspectiva archivística, sino desde la perspectiva de la productividad, la reducción de costes y la gestión óptima. Buscan ofrecer un correcto acceso a la información y eliminar los posibles agujeros de seguridad relativos al correo electrónico.

Para gestionar los documentos en papel, suele existir una Unidad de Registro y Correspondencia, cuya función es recibir los documentos en papel y redistribuirlos entre los empleados. Sin embargo, el correo electrónico es un sistema al que se puede acceder desde cualquier ordenador, por lo que cada empleado lo puede recibir de forma directa en su buzón de correo, convirtiéndose en responsable de su gestión.

Aunque existen tecnologías más sofisticadas, este sistema de comunicación resulta una tecnología esencial para el funcionamiento de las empresas, especialmente para empresas pequeñas y medianas, en las que puede llegar a ser el único medio disponible de comunicación electrónica. Su facilidad y versatilidad explican su uso tan extendido, pero al mismo tiempo lo convierten en una herramienta que precisa de una política de uso para potenciar sus beneficios y controlar sus riesgos.

La principal preocupación en relación al correo electrónico debido a este uso personal del mismo, es la salvaguarda de la intimidad del empleado frente a su jefe y, al mismo tiempo, la preocupación del empresario jefe por el adecuado o leal uso de este servicio por parte del empleado.

Se trata de una herramienta de límites no determinados que provoca conflictos en el entorno laboral. Por un lado, el abuso en la utilización de las herramientas tecnológicas es sancionable, ya que el trabajador debe abstenerse de utilizar el correo para asuntos personales. Por otro lado, los trabajadores gozan del derecho al secreto de las comunicaciones incluso cuando están en la empresa. De esta manera, la empresa se encuentra en la situación de decidir si su naturaleza le da derecho a controlar los mensajes de correo electrónico de los empleados.

Varias revistas especializadas en cuestiones relacionadas con el mundo empresarial hacen referencia a estos problemas de uso del correo electrónico. Es comprensible la preocupación del empresario empleador por la seguridad de sus negocios y de la información que se maneja en la empresa. Pero los trabajadores pueden acogerse al derecho al secreto de las comunicaciones que se expresa en el artículo 18.3 y 4 de la Constitución española. Aunque en este artículo no se menciona expresamente el correo electrónico, el artículo 197¹² del Código Penal sí lo hace, aunque tampoco es una solución definitiva en el entorno laboral.

Al igual que en el ámbito público existen ciertas leyes que regulan las nuevas tecnologías, para las empresas privadas cabría tener en cuenta la **Ley 34/2002, de 11 de julio, de servicios de la sociedad de la información y de comercio electrónico**, que regula cuestiones relacionadas con la seguridad, principalmente. También salió en mayo de 2001 una proposición de ley por parte del Grupo Parlamentario Mixto del Senado sobre uso del correo electrónico en la empresa, pero el gobierno no ha procedido a desarrollar ninguna legislación al respecto. Se trata de una proposición que intenta asegurar que los empresarios permitan a sus empleados comunicarse con sus representantes legales y con los sindicatos vía correo electrónico.

3. Ejemplos en el extranjero

El contexto internacional

En otros países existen normas o manuales de buenas prácticas sobre el uso y la gestión del correo electrónico. No se trata de leyes oficiales, pero sí de normas orientativas que se adecuan a las necesidades de sus organizaciones y a la legislación oficial de cada estado.

12. "El que para descubrir los secretos o vulnerar la intimidad de otro, sin su consentimiento, se apodere de papeles, cartas, *mensajes de correo electrónico* o cualesquiera otros documentos o efectos personales o intercepte sus telecomunicaciones o utilice artificios técnicos de escucha, transmisión, grabación o reproducción del sonido o de la imagen o de cualquier otra señal de comunicación, será castigado con penas de prisión de 1 a 4 años y multa de doce a 24 meses".

Generalmente, estas normas y políticas de gestión toman como referencia las normas ISO, que nos proporcionan un marco de regulación internacional aplicable al correo electrónico y, concretamente, a su gestión como documento electrónico. Se trata de la norma ISO 15489:1 y 15489:2.

A nivel europeo, y para concretar más, existe la especificación MoReq, que presenta unos requisitos funcionales para la gestión de documentos electrónicos mediante un sistema de gestión de documentos electrónicos de archivo (SGDEA). Fue concebida en la Unión Europea, pero tiene carácter universal. Debido a que ya existe una traducción española de esta especificación, entiendo que haya organizaciones públicas y privadas que han seguido sus indicaciones en cuanto a la captura del correo electrónico se refiere, al que dedica un pequeño apartado.

El Reino Unido

Los *National Archives* del Reino Unido disponen de un manual bastante completo sobre cómo gestionar el correo electrónico¹³. En él se tratan dos grandes aspectos: cómo determinar cuál es el uso adecuado del correo electrónico en una organización; y cómo gestionarlo dentro de la organización. En realidad, más que un manual propiamente dicho, se trata de una guía que explica cómo crear el manual propio de cada organización en torno al correo electrónico. También proporciona unas indicaciones para la redacción homogénea del mensaje de correo, lo que facilita su posterior gestión y archivo. Las indicaciones que da se basan en conceptos y normas establecidas por la norma ISO 15489.

En relación al primer aspecto antes mencionado, el manual presenta varios puntos a tener en cuenta que nos pueden resultar familiares. Me refiero, para empezar, a la saturación de mensajes de correo en un buzón de correo electrónico, problema que recomienda evitar determinando cuándo es adecuado utilizar la comunicación vía correo electrónico y cuándo no lo es. Las facilidades que en un primer momento nos da este sistema de comunicación pueden hacer que a veces abusemos del mismo.

Al igual que cuando se escribe un informe, una memoria o cualquier otro tipo de documento en papel, también conviene cuidar la formalidad del mensaje de correo electrónico. Esto no es tan obvio cuando se utiliza este sistema para la comunicación interna, que tiende a ser más coloquial. De esta manera, el mensaje no nos parecerá tan distinto a uno escrito en papel y no surgirán tantas dudas a la hora de considerar su valor y si es necesario conservarlo o no.

13. RUSSELL, Eleanor. *Guidelines on developing a policy for managing emails*, 2004.

Otro punto importante es la información sensible o delicada que se maneja a menudo en una organización y con la que hay que tener precaución. En este caso, el manual se refiere a tres tipos de información: información relacionada con la Seguridad Nacional; aquella relacionada con asuntos confidenciales que afectan estrechamente a la organización; e información personal. En estos casos habría que establecer unas normas específicas de tratamiento de cada tipo de información. El manual recomienda no enviar estos tipos de información por correo electrónico, dando a entender que la privacidad y confidencialidad de un mensaje de correo no se pueden garantizar por este medio de comunicación. A pesar de apuntar lo dicho, menciona algunas precauciones que se pueden tomar, por ejemplo, métodos de encriptación autorizados expresamente por la propia organización.

Respecto al uso del correo electrónico, en caso de permitir su uso para cuestiones personales y en los demás casos también, hay que establecer unas medidas de control de seguridad del correo, es decir, una auditoría regular, y avisar a los empleados cuándo se van a efectuar y cómo, ya que en el caso contrario pueden surgir problemas relacionados con la protección de datos personales y el derecho a la intimidad y a la confidencialidad de los empleados. En esta línea, también hay que establecer unas normas de accesibilidad, en caso de que alguien ajeno a la cuenta de correo necesite acceder a ella para mantener la gestión que el propietario no pueda llevar a cabo en un momento dado.

El segundo gran aspecto del manual incluye unas líneas de actuación para que cada empleado sepa gestionar su propio correo electrónico sin perder ninguna información esencial. Se trata de conseguir una mayor eficiencia en el trabajo de cada empleado y de que una vez que haya distinguido los mensajes de correo que merecen ser conservados, los separe del buzón de correo para gestionarlos adecuadamente. Para hacer esta distinción es importante recordar, según el manual, que cualquier correo electrónico que suponga una contribución mínimamente significativa en algún asunto o deliberación laboral debería ser considerado documento de archivo y, por tanto, se debería conservar. La deliberación reflejada en los mensajes de correo intercambiados representa el contexto en el que se han obtenido las conclusiones y la resolución, por lo que son evidencias del proceso. Son también el contexto de los documentos adjuntos y tienen la misma importancia que éstos, ya que proporcionan datos identificativos esenciales.

Por tanto, los mensajes de correo con valor probatorio deben ser almacenados en un sitio distinto al buzón de correo, que puede ser un Sistema de Gestión de Documentos Electrónicos (SGDE) que sirve para todos los documentos electrónicos en general, o que puede ser un expediente en papel. Si el mensaje está encriptado, habría que pensar en si sería mejor desencriptarlo para su conservación a largo plazo. Y en caso de conservar los mensajes en un SGDE, sería imprescindible darles un título que facilitara su posterior identificación.

Los Estados Unidos de América

El *Nacional Archives and Records Administration* también ha publicado un artículo¹⁴ que proporciona información básica sobre lo que denomina “*e-mail archiving*”¹⁵ y presenta sus ventajas y desventajas en relación a la gestión documental y administración de archivos. Su objetivo es aconsejar a las agencias federales norteamericanas al respecto. En cualquier caso, se trata de aplicaciones informáticas poco desarrolladas todavía, para las cuales se están buscando mejoras de cara a su integración en un sistema de gestión documental y de administración de archivos que se adecue a las prácticas archivísticas establecidas por el NARA.

La idea principal es que las aplicaciones de gestión de correo electrónico, aunque benefician a la gestión general de la organización, presentan limitaciones cuando se trata de llevar una gestión documental que respete las reglas y prácticas establecidas en este tema. Por tanto, las agencias federales que utilicen estas aplicaciones son responsables de cubrir las áreas donde no se cumple con los requisitos establecidos por la Ley de Documentos Federales y por el NARA.

En un segundo artículo que continúa con el mismo tema, el NARA expone ciertas conclusiones obtenidas tras realizar entrevistas a varias de aquellas agencias federales. Estas conclusiones refuerzan las ideas sostenidas en el artículo anterior y son las siguientes:

- a) No percibieron que ninguna de las líneas de desarrollo de las agencias aportaran mejoras a cuestiones de gestión documental.
- b) Cumplir adecuadamente con las directrices de la gestión documental no era el objetivo a la hora de desarrollar las aplicaciones de gestión del correo electrónico. Casi todos los proyectos de desarrollo de las aplicaciones fueron iniciados por los departamentos de Tecnologías Informáticas, con el objetivo de mejorar el manejo de los servidores y facilitar los procesos de búsqueda y otro tipo de procesos. Sin embargo, ya hay departamentos de Gestión Documental colaborando con aquellos departamentos para implementar las funcionalidades de la gestión documental en estos nuevos sistemas.
- c) Las agencias que intentaron desarrollar estas aplicaciones sólo en algunas partes de la organización, tuvieron más éxito que aquellas que intentaron un desarrollo más amplio, ya que éstas incrementaron los costes y la complejidad a la hora de añadir los requisitos de la gestión documental.

14. NARA Bulletin 2008-05: *Guidance concerning the use of e-mail archiving applications to store e-mail.*

15. Aunque su traducción literal sea “archivado del correo electrónico”, creo que es más correcto usar “gestión del correo electrónico”, en cuanto documentación susceptible de ser almacenada de forma diferenciada.

En general, la tecnología relacionada con la gestión del correo electrónico ha avanzado a lo largo de los años, aunque los avances no estén directamente relacionados con la gestión documental y la administración de archivos. Precisamente, la autora del artículo deja claro que su objetivo es encontrar una solución que integre a todas las áreas de conocimiento.

Alberta (Canadá)

Un ejemplo canadiense es éste, el del gobierno de Alberta, que ha elaborado un manual de buenas prácticas¹⁶ tanto para sus departamentos ministeriales y su funcionamiento homogéneo como para cada uno de los empleados del gobierno en general. En el primer caso, se trata de una cuestión legal, ya que la transparencia de la administración es una exigencia democrática. En el segundo caso, la eficacia y eficiencia de cada empleado revierte en un mejor funcionamiento de la organización y facilita dicha transparencia.

En esta administración se regulan cuatro aspectos en torno al correo electrónico:

- El uso autorizado de los sistemas de correo electrónico.
- El uso adecuado del correo electrónico.
- La transmisión de información personal vía correo electrónico.
- La gestión y tratamiento de los mensajes de correo electrónico como documentos de archivo.

La premisa en la que se basa la gestión del correo electrónico es que “los mensajes de correo electrónico creados, reunidos, enviados o recibidos por el sistema de correo electrónico del gobierno de Alberta son documentos del gobierno”. Ello implica que deben ser tratados de acuerdo con su normativa de gestión documental (*Records Management Regulation*). Este manual también cita a un autor llamado Ken Withers que dice lo siguiente: “El correo electrónico no es ya un simple sistema de mensajería. Es un sistema de comunicación que genera documentos vitales para el procedimiento administrativo¹⁷. La pregunta clave es si su gestión se lleva a cabo con la misma atención y minuciosidad con que se gestionan otros sistemas generadores de documentos de archivo”¹⁸.

De esto se deduce que el mensaje de correo electrónico se considera un documento de archivo que requiere un tratamiento específico. La idea es que la gestión del correo se integre en un Sistema de Gestión de Información Electrónica,

16. Government of Alberta: *Managing Electronic Mail in the Government of Alberta*.

17. Traducción de “business process”.

18. WITHERS, K.: *Managing Electronic Mail: The Legal Case*, 2001.

sistema que todavía no se ha implementado del todo. Por tanto, utilizando la tecnología existente hay dos opciones: una es imprimir cada mensaje de correo y archivarlo en papel; y la otra, crear directorios electrónicos compartidos donde almacenar los mensajes. En cualquiera de los dos casos hay que establecer unas normas de valoración, selección y disposición de los mensajes de correo, además de unas normas sobre cómo monitorizar y controlar el buen funcionamiento del sistema de gestión utilizado, para mantener su eficiencia.

Este manual de buenas prácticas presta especial atención a la seguridad del correo electrónico, detallando las siguientes precauciones que conviene tomar: protección frente a virus; procedimientos de recuperación de la información; protección con contraseña; protección de los mensajes y controles de autenticación; etiquetas de seguridad; sistemas de rastreo y registro automático de los datos del mensaje, relacionados con su creación, transmisión, recepción, etc.; y métodos de encriptación. En realidad no son métodos nuevos, pero proporciona información más detallada que el que he comentado anteriormente del Reino Unido.

También destaca que para que estos mensajes de correo tengan valor probatorio y legal debe asegurarse su fiabilidad, autenticidad e integridad, es decir, que hay que mantener su contenido, estructura y contexto.

Para que estas pautas se respeten, es necesario repartir las responsabilidades de cada empleado de acuerdo con su nivel técnico y su cargo, y mantener cierta coordinación entre todos.

Por último, el cuarto apartado del manual proporciona consejos para que cada empleado pueda gestionar su correo electrónico de forma eficaz. Entre los ocho consejos que se detallan, destacaría el referido a la gestión de los mensajes de correo como documentos de archivo y el que hace referencia a la eliminación regular de los mensajes denominados “transitorios”.

Respecto a la gestión de los mensajes de correo como documentos de archivo, cabe distinguir entre los documentos oficiales y los transitorios. Los primeros son aquellos que forman parte de un acto administrativo y que son evidencias de cada trámite y procedimiento administrativo; también protegen los derechos de los ciudadanos y del gobierno, son la prueba de la transparencia de la administración gubernamental y tienen valor histórico. Los segundos, los documentos transitorios o temporales, se describen detalladamente en un documento específico denominado *Official and Transitory Records: A Guide for Government of Alberta Employees*, pero en este manual, concretamente en el segundo consejo que quería destacar, se destacan las categorías de documentos temporales que pueden afectar a los mensajes de correo electrónico:

- Información con valor a corto plazo.
- Documentos duplicados.
- Borradores y documentación de apoyo.

Tanto para los documentos oficiales como para los temporales, hay varios ejemplos muy instructivos, que destacan una gran cantidad de tipos documentales propios de la administración gubernamental.

Conclusiones

Después de haber recurrido a diferentes fuentes y autores, más que resolver mis dudas, éstas se han incrementado. He descubierto detalles sobre este tema que merecerían una investigación mucho más profunda. Por tanto, con este trabajo he intentado poner sobre la mesa los puntos más importantes, puntos que me han permitido tener una perspectiva más global del tema del correo electrónico y de su valor archivístico.

Asimismo, cabe destacar el carácter desigual de las distintas fuentes que he manejado, fuentes que para casos distintos a España son más completas y detalladas, además de más fáciles de encontrar.

En España es innegable que existe cierto atraso en lo que a la documentación electrónica y a su gestión se refiere. Por eso, no hay ninguna normativa legal específica para un uso y una gestión adecuados del correo electrónico. Sin embargo, poco a poco se está avanzando en estos temas y, en cuanto al correo electrónico, su uso está tan generalizado que es cuestión de tiempo que se regule formalmente dentro de cada organización (si no lo está ya).

Aun así, no puedo evitar pensar que los avances teóricos van muy por delante de los prácticos. Plantearnos estas cuestiones relacionadas con temas sobre distintos tipos de documentos electrónicos puede ser inútil cuando, a día de hoy, en muchas organizaciones y archivos tener un ordenador es un lujo inalcanzable. No digamos ya un sistema de gestión electrónica de documentos y de gestión de documentos electrónicos.

En general, se está tomando conciencia de la importancia de esta herramienta, debido a su uso tan extendido, y de que puede influir de forma significativa en la eficiencia y la productividad de una organización.

Esta eficiencia se puede obtener formando a los usuarios del correo electrónico para que sepan distinguir, en una primera valoración y según el contenido del mensaje de correo, entre los mensajes que requieren un tratamiento específico de aquellos que no. Al igual que se intenta inculcar a los archivos de oficina que gestionen adecuadamente los documentos que generan para que éstos lleguen, en su caso, al archivo histórico con las características que posibiliten su óptimo tratamiento y conservación, conviene que cada empleado sea responsable de la gestión inicial de dichos mensajes de correo electrónico. Creo que en lo que a la formación se refiere, tanto España como otros países están de acuerdo, y esta formación, además de mejorar la gestión, ayuda a mejorar la seguridad del sistema, ya que evita que se cometan errores fatales por desconocimiento.

Se buscan soluciones, pero éstas no toman como base reguladora los principios archivísticos, ni en el caso español ni en otros casos extranjeros. Sin embargo, en otros países ya se ha planteado esto y las futuras soluciones están encaminadas hacia la integración de sistemas, están concienciados de que es un objetivo a tener en cuenta.

Precisamente, en los países que he puesto como ejemplo en este trabajo, el correo electrónico se considera suficientemente relevante como para elaborar unas normas formales. Destacan el Reino Unido y Alberta en cuanto a instrucciones detalladas y enmarcadas en la gestión documental y la administración de archivos, aunque todos coinciden en que son los propios empleados los encargados de decidir cuál es la importancia de cada mensaje de correo. Por su parte, los archivos de Estados Unidos admiten que se está llevando a cabo una gestión individualizada de los mensajes de correo, pero que todavía no está integrada en la gestión archivística de los demás documentos de archivo.

De todo esto, puedo concluir que el valor del correo electrónico no se pone en duda. Las organizaciones de todos los ámbitos y características reconocen, en mayor o menor medida, que los mensajes de correo son documentos; que son documentos electrónicos que pueden tener valor legal; y que por eso merecen un mínimo tratamiento archivístico o, al menos, una gestión adecuada y, ante todo, controlada.

Fuentes y bibliografía

Obras bibliográficas:

BLASCO DÍAZ, J. L.; FABRA VALLS, M. J. (edit.): *El documento electrónico: aspectos jurídicos, tecnológicos y archivísticos*, 2008.

CRUZ MUNDET, J. R.: *La gestión de documentos en las organizaciones*, 2008 (2ª ed.).

LLANSÓ I SANJUAN, J.: *Gestión de documentos. Definición y análisis de modelos*, 1993.

Artículos de boletines y revistas:

AGUADO, J.: *El correo electrónico, un entorno crítico, una necesidad legal y operacional*, Data IT.

AGUILAR PÉREZ, A.: *Correo electrónico versus correo tradicional, dos redes conectadas*, Scripta Nova, V. VIII, nº 170 (51), 2004.

ALBARRÁN LOZANO, I.; PABLOS HEREDERO, C. de; y MONTERO NAVARRO, A.: *El impacto del uso del correo electrónico en el profesorado de las universidades públicas madrileñas*, Reis, 2001.

ALONSO ALBELLA, R.: *El uso del correo electrónico en el lugar de trabajo*, Capital humano, nº 20, 2007.

CASTELLS OLIVÁN, M.: *Un nuevo medio de comunicación: Internet*, Treballs de comunicació, nº17, 2002, págs. 5-22, en <http://www.iecat.net/pperiodiques/open-link.asp?URL=ShowArticleFile.asp?FileID={2C9FE723-8E46-48CE-B838-988E5A4BF62C}&FileType=application/pdf>

FERNÁNDEZ DELPECH, H.: *La obligación de conservación de datos en el correo electrónico por parte de los PSI*, nº 075, 2004.

GRUPO PARLAMENTARIO MIXTO DEL SENADO: *Proposición de Ley sobre uso del correo electrónico en la empresa*, Novática, nº151, 2001.

LANZOS SANZ, A.: *La Protección Jurídica de los Datos de Carácter Personal del Internauta*, nº 059, 2003.

LLANSÓ I SANJUAN, J.; MORENO LÓPEZ, A.; BORRÀS GÓMEZ, J.: *Los archivos de las universidades españolas: entre la historia y la sociedad de la información*, Boletín de la ANABAD, Tomo 50, nº 2, 2000.

MARTÍNEZ GARCÍA, L.: *La prestación de servicios de calidad en los archivos*, Boletín de la ANABAD, Tomo 59, nº 1, 2009, págs. 9-46.

MEROÑO CERDÁN, A. L.: *El correo electrónico en las pymes para la comunicación y gestión del conocimiento*, Universia Business Review, nº 5, 2005, págs. 70-79.

SERRA SERRA, J.: *Valoración y selección de documentos electrónicos: principios y aplicaciones*, Revista Tria, nº 12, 2005, págs. 119-155.

Legislación: Boletín Oficial del Estado

Real Decreto 263/1996, de 16 de febrero, por el que se regula la utilización de técnicas electrónicas, informáticas y telemáticas por la Administración General del Estado.

Real Decreto 209/2003, de 21 de febrero, por el que se regulan los registros y las notificaciones telemáticas, así como la utilización de medios telemáticos para la sustitución de la aportación de certificados por los ciudadanos.

Ley 11/2007, de 22 de junio, de acceso electrónico de los ciudadanos a los Servicios Públicos.

Real Decreto 1671/2009, de 6 de noviembre, por el que se desarrolla parcialmente la Ley 11/2007, de 22 de junio, de acceso electrónico de los ciudadanos a los servicios públicos.

Real Decreto 3/2010, de 8 de enero, por el que se regula el Esquema Nacional de Seguridad en el ámbito de la Administración Electrónica.

Proyectos de fin de carrera

GALÁN HERRERO, E.: *Análisis, diseño e implementación de un sistema de correo web seguro*.

GÓMEZ OLIVA, D.: *Análisis, diseño e implementación de mailets: aplicaciones de procesamiento de información contenida en el correo electrónico*, 2009.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, D.: *Control y auditoría de correos electrónicos en Lotus Notes*, 2009.

Tesis y memorias para el doctorado

SEGOVIA PÉREZ, M.: *El correo electrónico y la comunicación en las organizaciones formales*, Madrid, 1999.

VELA DELFA, C.: *El correo electrónico: el nacimiento de un nuevo género*, Madrid, 2006.

Otras fuentes y recursos

COMITÉ DE ARCHIVOS DE GESTIÓN EN ENTORNO ELECTRÓNICO (ICA/CER, 2000-2004): *Manual de documentos electrónicos*, traducción de *Electronic Records: a Workbook for Archivist*, 2005.

CONFERENCIA DE ARCHIVEROS DE UNIVERSIDADES ESPAÑOLAS (Grupo de Trabajo de Documentos Electrónicos): *La gestión de los documentos electrónicos: recomendaciones y buenas prácticas para las universidades*, 2007.

GOBIERNO DE ALBERTA: *Managing Electronic Mail in the Government of Alberta*, 2005.

MOREQ: *Modelo de Requisitos para la gestión de documentos electrónicos de archivo*, 2001.

NARA Bolletín 2008-05: *Guidance concerning the use of e-mail archiving applications to store e-mail*. <http://archives.gov/records-mgmt/bulletins/2008/2008-05.html>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: correo electrónico. http://buscon.rae.es/drael/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=correo%20electr%C3%B3nico

Records Press. Official blog of the National Records Management Program (NRMP) at the National Archives: *Technology Update: E-mail Archiving*. <http://blogs.archives.gov/records-express/?p=836>

NATIONAL ARCHIVES, Reino Unido: *Guidelines on developing a policy for managing emails*, 2004.

REGOYOS Y ERRETERIA

Josean RUIZ DE AZÚA

Índice

1. Introducción

2. Retrato de Regoyos

¿Cómo era Regoyos?

¿Asturiano o vasco?

3. Regoyos en Erreterria

Regoyos visitante

Regoyos vecino de Erreterria

¿Qué llevó a Regoyos a establecerse en Erreterria?

¿Durante cuánto tiempo vivió en Erreterria?

¿Cómo era Erreterria en el verano de 1898?

¿Qué hizo Regoyos en Erreterria?

1ª parte: verano de 1898

1. Preparativos de la exposición de “Els Quatre Gats”

2. Preparación de la edición definitiva de “La España Negra”

3. La actividad pictórica

2ª parte: primavera de 1899

1. Participación en la Exposición Nacional de Bellas Artes

2. Exposición individual en La Maison d’Art

4. Erretereria en los cuadros de Regoyos

Procesión en Rentería

Novillos en Rentería, tiempo gris

Rentería y las Peñas de Aya

El baño en Rentería

Paisaje de Rentería

5. Conclusión

1. Introducción

Darío de Regoyos nació en Ribadesella (Asturias) el 1 de diciembre de 1857 y murió en Barcelona el 29 de octubre de 1913; vivió 55 años y los vivió intensamente: hizo numerosos viajes, conoció a los artistas y literatos más importantes de su época, formó una familia numerosa, pintó más de 600 cuadros y se constituyó como el genuino representante del impresionismo en España. Ciertamente es que hay pintores luministas y coloristas como Sorolla, que buscan la máxima luz y el máximo color, pero el verdadero pintor impresionista busca los matices, las tonalidades, no la luz extrema que lo iguala todo. Y en España Regoyos fue quien pintó de acuerdo con esos principios¹.

Se ha podido reconstruir la biografía de Regoyos a través de sus cartas, de los testimonios de sus muchos amigos y de las informaciones de prensa, entre otros documentos. Sin embargo, hay un período de su vida sobre el que las noticias son escasas, nos referimos a parte de los años 1898 y 1899, intervalo en el que se produce la estancia en Erretereria de la que vamos a tratar.

Como consecuencia de esta escasez de noticias, el paso de Regoyos por Erretereria es omitido en las obras de los expertos sobre ese pintor, y son los autores locales quienes nos proporcionan alguna –escasa– información.

1. Como escribió Regoyos a su amigo Losada: “Aquí en Madrid el sol le persigue a uno por todas partes, en la calle, en la exposición, en casa, sobre esta hoja de papel. Si el sol es alegría, este pueblo es bien alegre. Pero así como se desea el sol para la vida, no así para pintar. ¿Qué se podría hacer aquí con la paleta en la mano? ¿Dónde se metería uno para encontrar una armonía pictórica?”. VALVERDE, Antonio: “Regoyos y el País Vasco”, en VV.AA.: *Regoyos y el País Vasco*. Huecograbado Arte. Bilbao, 1961

Baroja nos confirma este extremo: “Regoyos pensaba que el sol fuerte de las doce del día en un país meridional no se puede pintar, yo pensaba lo mismo que él”.

El mar, por cierto, tampoco le gustaba gran cosa como materia pictórica y, de nuevo, Baroja lo expresó sin medias tintas, con su estilo directo: “Supongo que el mar y el sol son más importantes para los niños raquíticos que para la pintura”, en “Homenaje a Darío de Regoyos”. Museo Provincial de Bellas Artes de Oviedo. Oviedo, 1980, pp. 25 y 28.



Regoyos

Vicente Cobrerros, es el primero que nos informa con rotundidad de esa estancia. Tiene la ventaja de que conoció directamente a Regoyos, y no a través de documentos, pero la desventaja de que lo fía todo a su memoria.

“(...) Darío de Regoyos, vecinado en el piso tercero, del número (hoy) 15 de la calle Carretera, que por aquel entonces comenzó a denominarse de Viteri; casa en la que nació uno de sus hijos”².

Tras Cobrerros, fue Antonio Sainz quien se ocupó de esta cuestión y gracias a él sabemos que la época en que Regoyos vivió en Erreterria fue en torno al 19 de junio de 1898, fecha en la que nació su hijo, bautizado el 21 en la parroquia de La Asunción, y cuya acta bautismal aporta dicho autor. Sin embargo, la carencia de más información hace que Sainz se plantee la posibilidad de que Regoyos residiera en Erreterria durante un tiempo exagerado, ya que, conocedor de que el artista había pintado *Novillada en Rentería* en 1890 y *El baño en Rentería* en 1899, se pregunta si viviría en nuestra villa todos esos años³.

Dejando a un lado estos trabajos, tenemos algunas menciones marginales en artículos o textos breves que apenas aportan información, aunque nos reafirman en el convencimiento de que Regoyos, además de ser visitante ocasional, fue en algún momento vecino de esta villa.

El especialista Juan San Nicolás nos advierte: “Pintor singular en el arte español de finales del siglo XIX, del que se han conocido múltiples referencias sobre su vida y su obra. En unos casos con cierta precisión, en otros, a través de datos no contrastados suficientemente por la falta de documentación disponible, lo que ha contribuido a una incompleta apreciación de su papel en la historia del arte y a un conocimiento parcial de su obra y vida”⁴.

Lo escaso y confuso de la información de que disponemos, el silencio por parte de los estudiosos y la falta de memoria histórica de los erreterriarras respecto a este asunto, me han impulsado a intentar esclarecer la relación entre Regoyos y Erreterria, para que Regoyos ocupe el lugar que le corresponde en nuestra historia local y Erreterria haga lo propio en los estudios sobre el pintor.

Para ello trataré tanto de la estancia de Regoyos en Erreterria, como de otras visitas que pudiera haber realizado y de los cuadros en los que tomó como motivo los paisajes erreterriarras.

Antes que nada, debo agradecer a los especialistas en Regoyos Juan San Nicolás y Mercedes Prado la atención que han prestado a mis consultas.

2. COBRERROS, Vicente: “Regoyos en Rentería”, en *Oarso*, Ayuntamiento de Erreterria. Erreterria, 1973.

3. SAINZ ECHEVERRÍA, Antonio: “Darío de Regoyos y Rentería”, en *Oarso*. Ayuntamiento de Erreterria. Erreterria, 1993, pp. 11-13.

4. SAN NICOLÁS, Juan: “Darío de Regoyos”. Kutxa. Donostia-San Sebastián, 1994, p. 16.

Dedico estas líneas a Guru, que me puso tras una pista importante; y a Xabi, que no tardará en poder leerlas.

Pero quizás lo mejor sea empezar conociendo al pintor de que tratan estas páginas.

2. Retrato de Regoyos

Bastarán algunas pinceladas sobre el protagonista de este trabajo, ya que no se trata de una monografía en profundidad sobre su vida o su obra, sino un artículo de vocación divulgativa sobre un aspecto muy concreto de ambas. Simplemente vamos a familiarizarnos con quien durante un tiempo fue vecino de Erreterria.



Fotografía de Dario de Regoyos.

¿Cómo era Regoyos?

A juzgar por los numerosos testimonios que nos han llegado, Regoyos debía causar una impresión unánimemente favorable entre quienes lo conocieron.

Si algo destaca, es la calidad de los que dejaron testimonio favorable del pintor y de la persona, ya que forman parte de la nómina de los intelectuales más importantes de la época. Nos referimos a literatos, artistas, periodistas, de la talla de Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Ramiro de Maeztu, Juan de la Encina, José María Salaverría, Rodrigo Soriano, José Gutiérrez Solana o Ramón Gómez de la Serna.

Vamos a ver lo que dijeron algunas de esas personas tan ilustres:

Unamuno: “Regoyos fue uno de los que me enseñó la fraternidad universal, y que debemos querer, no ya a los hombres, sino a las cosas, como queremos que ellas nos quieran”⁵.

Juan de la Encina: “Pintor franciscano”⁶.

Ortega y Gasset: “Frá Angélico de las glebas y de los sotos, que parecía ponerse de rodillas para pintar una col”⁷.

José María Salaverría: “La conversación de Regoyos era como su arte, como su alma: encantadora”⁸; “Dario de Regoyos era de veras humilde y errante como un gitano culto. Su alma fresca, primaveral, no conocía el odio ni el despecho”⁹; “Pocas veces se da el caso de correspondencia entre el autor y su obra como en Dario de Regoyos. Sus cuadros están delatándole. Son episodios de la vida de un alma en la que se juntan la ingenuidad, la bondad, la sencillez y el pensamiento”¹⁰.

Pío Baroja: “Regoyos era jovial, alegre y muy poco práctico. Sentía un profundo desdén por todo lo pomposo. Era un anarquista de la pintura”¹¹.

Probablemente este escritor donostiarra ha dejado el más bello retrato literario de Regoyos en su prólogo a la edición de 1924 de “La España Negra”:

“Regoyos era un hombre que, viviendo y trabajando de una manera juiciosa y sensata, parecía casi siempre disparatado y

5. TELLECHEA IDÍGORAS, J. Ignacio. “Dario de Regoyos: Cartas a Manuel Losada, Ignacio y Daniel Zuloaga, Adolfo Guiard y Miguel de Unamuno”. Instituto Dr. Camino de Historia Donostiarra. Donostia, 1994, p. 278.

6. ENCINA, Juan de la: “Nuestro pintor franciscano Dario de Regoyos”, en *España*, 18 de agosto de 1915.

7. ORTEGA Y GASSET, José: “Meditación del marco”, en *El espectador*, tomo III, epígrafe 2. Espasa-Calpe. Madrid, 1996.

8. SALAVERRÍA, José María: “Retratos”. Espasa-Calpe. Madrid, 1926, p. 28.

9. *Ibidem*, pp. 31-32.

10. *Ibidem*, p. 33.

11. “Homenaje a Dario de Regoyos”. Museo Provincial de Bellas Artes de Oviedo. Oviedo, 1980, p. 27.

absurdo. Tenía una mezcla de ingenuidad y de alegría, una cara jovial y sonriente, con un ojo más alto que otro.

Era hombre cándido, curioso, sin malicia, y tan aficionado a preguntar que ponía en un compromiso a cualquiera.

Al poco tiempo de conocer a una persona le preguntaba si estaba casado o soltero y, si estaba casado, si le quería a su mujer, si tenía muchos hijos, si pensaba tener más y cosas por el estilo”¹².

Y como corresponde al estereotipo del artista, también era excéntrico. Baroja cuenta la siguiente anécdota:

“Un compañero de la infancia de Regoyos me aseguraba que cuando Darío estrenaba una chaqueta o una levita se la ponía y se echaba en la cama y comenzaba a hacer movimientos violentos con los brazos y con las piernas, y cuando la chaqueta o la levita empezaba a tener arrugas por todas partes y se iba adaptando a sus brazos, decía:

– Ya comienza a estar bien.

Con tres o cuatro sesiones por el estilo se encontraba a su gusto y con el traje arrugado y plegado a su cuerpo.

El que me contaba esto era un tipo de los que llevan el traje como dibujado y pensaba que la de Regoyos era la mayor extravagancia imaginable. Él suponía que no había que adaptar el traje al cuerpo, sino el cuerpo al traje”¹³.

Lo cierto es que había una gran afinidad entre el pintor y el escritor, de la que es muestra la siguiente cita de Azorín que recoge Baroja: “De Regoyos a Baroja, de unos a otros paisajes, del pictórico al literario, no hay más que un paso”¹⁴.

De hecho, Regoyos pensaba que Baroja debía haber sido pintor y Baroja pensaba que Regoyos tenía que haber escrito más:

“Regoyos tenía gracia, y es una lástima que no escribiera más, porque hubiera valido la pena”¹⁵.

12. *Íbidem*, p. 23.

13. *Íbidem*, p. 25. Sobre el desaliño de Regoyos también escribe su amigo José María Salaverría: “Siempre recuerdo con tierna melancolía la facha de Regoyos, apareciendo en la pulcra, bien vestida y un poco filistea ciudad donostiarra con todo su desaliño grotesco e infantil. Su sombrero excesivamente encasquetado, su bigote gris, sus ojos entre pueriles y maliciosos, su gabán desgarrado y un paraguas de tela mal enrollado bajo el brazo”. SALAVERRÍA, José María: *op. cit.*, p. 28.

14. *Íbidem*, p. 24.

15. *Íbidem*, p. 24.

Sí, tenía gracia: Baroja cuenta que Regoyos se reía de él y le decía:

“– ¡Qué bien muerde!”¹⁶.

Lo que, además de tener gracia, hay que reconocer que encaja como un guante con ese estilo directo y sin contemplaciones de Baroja.

También Miguel de Unamuno opinaba que Darío de Regoyos escribía bien:

*“Porque Regoyos escribía de un modo encantador. Su estilo epistolar era como su estilo pictórico; simple, preciso, claro, transmitiendo la sensación o el pensamiento con frescura indecible”*¹⁷.

A juzgar por las cartas que nos ha dejado y por los textos de la España Negra, Baroja y Unamuno tenían razón: todo indica que Regoyos podía haber pasado a engrosar la lista de esos pintores –Ricardo Baroja, Rusiñol, José Gutiérrez Solana, etcétera– que fueron también magníficos escritores.

Otro rasgo de Regoyos era su sociabilidad: hacía amigos con gran facilidad. José María Salaverría en su retrato de Regoyos nos dice: “Nuestra amistad fue repentina”¹⁸. Pío Baroja lo confirma: “Regoyos intimaba en seguida con toda persona que le pareciera simpática”¹⁹.

Sencillo, bueno, curioso, extrovertido, alegre, simpático, polifacético, sociable en grado sumo... y familiar. Se casó con Henriette de Montguyon y tuvieron seis hijos. En 1900, cuando vivía en Irun, Regoyos marchó a Bilbao a preparar una exposición y a la vuelta le escribía a su amigo Manuel Losada:

*“Ya estoy en casa, muy contento de ver a mis chiquillos y a mi mujer. Una escapatoria es buena para salir del embrutecimiento de los chiquillos que lloran y también para desear la vuelta con muchísimo entusiasmo. Saber apreciar lo bueno que se tiene en casa”*²⁰.

Sin embargo, este hombre que tan buena impresión causó entre sus amigos no tuvo suerte con la crítica, que no se mostró comprensiva con su arte.

Uno de los pocos críticos que emitieron una opinión favorable fue Barán, que dijo: “Su valor es indiscutible, como se verá tras cierto período de tiempo”²¹. La

16. Íbidem, p. 26.

17. UNAMUNO, Miguel de: “Darío de Regoyos”, en *La Nación*, Buenos Aires, 16 de diciembre de 1913. Reproducido en TELLECHEA IDÍGORAS, J. Ignacio: op. cit., pp. 355-360.

18. “Homenaje a Darío de Regoyos”. Museo Provincial de Bellas Artes de Oviedo. Oviedo, 1980, p. 27.

19. Íbidem, p. 23.

20. PRADO VADILLO, Mercedes: “Darío de Regoyos: sus cartas inéditas”. 1994, p. 35.

21. BARÁN, A. L. de, *Revista Luz*, num. 8, 1ª semana de diciembre de 1898, citado por LEÓN, María Luisa de y VALDÉS FERNÁNDEZ Manuel: op. cit., p. 20.



De izquierda a derecha: Salaverría, Regoyos, Donosti y Cabanas.

crítica belga también apreció la obra de Regoyos en las exposiciones que hizo en dicho país²².

A pesar de estas contadas críticas amables, los detractores de la obra de Regoyos fueron numerosos y se emplearon con contundencia:

Antonio Cánovas, uno de sus críticos más crueles, refiriéndose a la crítica favorable de Barán, dijo: “Es altamente injusto desechar ninguna obra, absolutamente

22. “Es el más audaz de todos”, “La nota original nos ha sido dada por Regoyos”, “Existe originalidad en la obra del señor Darío de Regoyos”, opiniones de la crítica belga recogidas en PUENTE, Joaquín de la: “Semblanza”, en *Darío de Regoyos*. Banco de Granada, Granada, 1973, pp. 16 y 17.

ninguna, por descabellada y monstruosa que resulte, después de admitir colocar en sitio preferente, tomar en serio y hasta aplaudir, como ha hecho cierto ilustrado crítico, las obras para mí incompresibles del señor Darío de Regoyos²³. Y en la voz correspondiente del diccionario Espasa escribió: “Ni siquiera es pintura”.

Se podría emborronar muchos folios con las maldades de este y otros críticos, pero a pesar de todo el veneno vertido sobre él, Regoyos nunca se arredró. Puede que durante toda su vida sufriera penurias económicas, que la crítica lo crucificara, que su éxito sólo le llegara al final de sus días, pero la fe en su trabajo solamente era comparable a su clarividencia:

“En fin, mientras viva, seguiré haciendo manchas aunque no se vendan. Tengo muy mala sombra para vender cuadros en España y me río de las ilusiones que se hacen los que creen poder inculcar modernismo en un país donde reinan la miseria y el atraso en todo, y donde el abrir un camino que no sea la rutina sabida significa para ellos un delito o un crimen. Salirse de la academia es para ellos locura o caso de chifladura”²⁴.

Su suerte con las exposiciones tampoco fue demasiado buena. En su primera participación en la Exposición Nacional de Bellas Artes en Madrid, inaugurada el 5 de mayo de 1890, fue relegado a la “sala del crimen”, es decir, al lugar al que se enviaba a los expositores raros, desconocidos y problemáticos, sala que tenía unas condiciones nada ventajosas: mala iluminación, emplazamiento inadecuado para la observación de los cuadros, situación fuera del recorrido habitual del público... Regoyos frecuentaría durante toda su vida esta “sala del crimen”²⁵.

¿Asturiano o vasco?

A Regoyos se le ha reivindicado como propio tanto desde su terruño natal como desde la tierra con la que más se identificó: el País Vasco. Por ello se ha dicho que Regoyos era asturiano de nacimiento y vasco por adopción.

Así, el asturiano José Francés, dice respecto a esta cuestión: “«Nuestro Darío», le reclaman los vascos. Y los asturianos sonreímos porque le sabemos nuestro”²⁶.

Tampoco falta una cierta reivindicación por parte catalana, ya que en Cataluña pasó una parte de su vida y allí falleció:

23. Antonio Cánovas, citado por LEÓN María Luisa de y VALDÉS FERNÁNDEZ Manuel: op. cit., p. 20.

24. Carta de 1896 a Manuel Losada transcrita por PRADO VADILLO, Mercedes: op. cit., p. 26.

25. SAN NICOLÁS, Juan: “Darío de Regoyos”. Kutxa. Donostia-San Sebastián, 1994, p. 40.

26. FRANCÉS, José: “Reiteración a Darío de Regoyos (1857-1913)”, separata facticia de los Anales y Boletín de la R. A. de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1963, p. 36.

“Com altre gentil tribut als nostres visitants de Bilbao, se n’ha rendit un a la memoria del malaguanyat Darío de Regoyos, el recort del qual es tan íntimament lligat ab el nostre moviment artístich de vint anys enrrera. Perque en Regoyos vingué a esser un artista nostre, y la seva col·laboració en obres y revistes nostres li donares a Catalunya veritable carta de nacionalitat, realment merescuda”²⁷.

Y los belgas podrían decir que Regoyos tenía una parte belga ya que allí vivió durante varios años, hizo numerosas amistades y participó activamente en la vida artística del país.

Sin embargo, y si bien en algún escrito reconoce con naturalidad su condición de asturiano, su apego a la tierra vasca se manifiesta en numerosas ocasiones, sobre todo en sus cartas. Veamos algunos ejemplos:

En carta a Ignacio Zuloaga de 1905 dice: “En Córdoba estuve diez días con Pío Baroja y salí de allí con nostalgia vascongada. Decidido tengo, soy hombre del Norte”²⁸.

Aunque quizás es más expresivo en esta carta de 1908 al pintor Manuel Losada:

“El otro día estuve en El Pardo y, entre aquellos árboles que han crecido mucho, no pensé ni en Goya ni en sus majas ni en Velázquez ni en sus princesas que pasaron por allí en litera. Pensé en un pedacito de campo verde de Guipúzcoa o Vizcaya y que entre caseríos, bajo un cielo gris, me dejaran pacer como las vacas”²⁹.

Además, es frecuente que en críticas y otros escritos de autores nada sospechosos de proselitismo se califique a Regoyos de pintor vasco, así el barcelonés periódico *La Vanguardia*, en su edición del 7 de noviembre de 1898 decía:

“Ayer por la mañana se inauguró en el Salón de los Quatre Gats la exposición de pinturas, dibujos, aguafuertes y litografías debidos al distinguido artista vasco Darío de Regoyos”³⁰.

Pero, además, este vasco adoptivo que era Darío de Regoyos tenía una querencia especial por Gipuzkoa. Así, en carta de 1905, le escribe a su amigo el pintor Manuel Losada:

27. *La Il·lustració Catalana*, 12 de marzo de 1916.

28. SAN NICOLÁS, Juan: “Darío de Regoyos”. Kutxa. Donostia-San Sebastián, 1994, p. 190.

29. PRADO VADILLO, Mercedes: op. cit., p. 187.

30. SAN NICOLÁS, Juan: “Darío de Regoyos”. Ediciones Catalanes. Barcelona, 1990, p. 127.

“He escrito a Uranga que me busque casa en Vergara, y a otros amigos de Fuenterrabía, Villafranca, Hernani e infinidad de pueblos de Guipúzcoa, que me atrae más que Vizcaya”³¹.

Y, posteriormente, en 1906 y con el mismo destinatario:

“Mi catarro se ha recrudecido y el médico me dice que el Mediterráneo me convendría. En ese caso, adiós al País Vasco y adiós a todos mis proyectos de Bilbao: éstos no los siento tanto, pero ¿cómo dejar Guipúzcoa?”³².

O, en una carta de 1908 a Ignacio Zuloaga:

“Lo que dice sobre mí (quitando los elogios) lo encuentro algo justo, es decir, que yo soy o que mi arte es, el resultado de una adaptación de lo moderno que he visto, con el país que he adorado y he sentido durante largos años, es decir Guipúzcoa”³³.

Lo cierto es que este artista, que no perdió del todo su acento madrileño, según algún testimonio, y que era capaz de sentirse en casa allá donde fuera, escogió, efectivamente, el País Vasco como su tierra adoptiva y Gipuzkoa –especialmente algunos parajes de Donostialdea y del Bidasoa– como su hogar más querido.

3. Regoyos en Erreterria

En las relaciones de domicilios de Regoyos no suele aparecer Erreterria. Por poner un ejemplo, Tellechea Idígoras –que reivindica la vinculación de Regoyos a Donostia, frente a quienes pretenden que es un pintor de Bilbao–, para demostrar que vivió mucho más tiempo en Donostia que en la capital vizcaína, presenta una relación de los domicilios de Regoyos y los años en que vivió en ellos. Naturalmente, Erreterria no aparece en esa lista de domicilios: de la casa en la calle San Martín, 2, donde vivía en 1898, pasa a Villa Paloma, en Ategorrieta, donde se encontraba en 1900.

Ya hemos indicado que las referencias a las visitas, estancia y trabajo de Regoyos en Erreterria son escasas y, a veces, confusas, y que prácticamente se limitan a los artículos de Vicente Cobreros Uranga y Antonio Sainz Echeverría, con alguna mención al paso de Antonio Valverde y Ramiro de Maeztu.

31. PRADO VADILLO, Mercedes: op. cit., p. 150.

32. Íbidem: op. cit., p. 181.

33. Regoyos se refiere al artículo que sobre él había escrito Ángel Zárraga en el periódico *El Mundo*, del 13 de abril de 1908, en TELLECHEA IDÍGORAS, J. Ignacio, op. cit., p. 298.

Sin embargo, gracias a la documentación que hemos encontrado, podemos afirmar que la relación de Darío de Regoyos con Erreterria se estableció a través de varias visitas y de una estancia relativamente prolongada que se desarrolló en dos momentos separados por un viaje a Barcelona.

En primer lugar vamos a repasar las visitas que pudo realizar Regoyos a nuestra villa y luego nos ocuparemos de esa estancia prolongada.

Regoyos visitante

La primera visita a Erreterria de la que tenemos noticia fue con motivo del viaje de Regoyos y Verhaeren que daría lugar a la publicación, años más tarde, del libro “La España Negra”.

Este viaje se produjo de la siguiente manera: mientras Regoyos residía en Irun, el 8 de marzo de 1888 falleció el padre de Émile Verhaeren. Regoyos tuvo conocimiento de ello y enseguida le dirigió una carta en la que, además de transmitirle su condolencia, le invitaba a visitar España con el fin de mitigar su tristeza³⁴.

Una vez que Verhaeren aceptó la invitación, ambos, poeta y pintor, hicieron un viaje a la búsqueda de un país bárbaro, atrasado y atávico. Durante este viaje recorrieron Bizkaia, Gipuzkoa, Navarra y Castilla con el solo afán de mostrarle Regoyos a Verhaeren esa otra España que coexistía con la popular y conocida de panderetas, toreros y gitanos, la España resignada, dura, de color negro, como llegara a decir Verhaeren en sus cartas a Théo van Rysselberghe. Se dedicaron a recorrer camposantos y callejuelas, a viajar en mulos y viejas diligencias por carreteras solitarias visitando rincones pintorescos, monumentos y murallas a través de rutas que ningún visitante forastero podría llegar a conocer sin un asesoramiento como el que tuvo el poeta. Tras su llegada a Irun el día 18 de junio, visitaron Hondarribia y el faro del Cabo Higer. Después, se instalaron en San Sebastián, calle de San Marcial nº 8, en el piso de la madre de Regoyos, y desde allí llegaron en diligencia a Getaria, Zarautz y Erreterria; posteriormente, en ferrocarril, fueron a Pamplona y siguieron hacia Madrid, El Escorial y Ávila, para concluir el viaje en Burgos³⁵.

Que en su viaje pasaron por Erreterria nos lo confirma la carta de Émile Verhaeren a Théo van Rysselberghe, fechada en San Sebastián, en junio de 1888:

“Hier, nous avons été au phare de Pasajes où se trouve exilé, tout en haut, près des nuages, le gardien du Cap Figuer que tu as connu; il nous a demandé des nouvelles de toi et nous avons bu du

34. SAN NICOLÁS, Juan: “Darío de Regoyos”. Ediciones Catalanes. Barcelona, 1990, p. 74.

35. *Ibidem*, pp. 74,76.

*Jerez à ton honneur. Pasajes est à retenir en mémoire avec chacune de ses rues, de ses places, de ses maisons et de ses coins. Quelle charmante et vieille et usée, et pauvre et loqueteuse et superbe petite ville! Et **Rinteria** (sic) cun li et Guetaria et Zaraus!*³⁶.

Alguna huella debió dejar nuestra ciudad en el escritor belga, ya que aparece mencionada en un par de ocasiones en su drama “Philippe II”³⁷.

A esta primera visita debieron suceder otras, si tenemos en cuenta las fechas de los cuadros que pintó en Errenteria: estas visitas se producirían, al menos, los años 1890, 1895 y 1900. No obstante, hay que ser cautos porque la fiabilidad de las fechas de sus cuadros no es absoluta. En todo caso debió estar más de una vez en nuestra villa, así como en los otros municipios de Oarsoaldea, ya que Oiartzun



Uno de los cuadros que forman parte de la serie de la iglesia de Lezo.

36. Íbidem, p. 153.

37. VERHAEREN, Émile: “Deux Drames: Le cloître, Philippe II”. Mercure de France. París, 1915.

y, sobre todo, Pasaia y Lezo protagonizan varias de sus obras. Cabe subrayar la espléndida serie de vistas de la iglesia de Lezo: al menos siete pinturas que la representan con distinta atmósfera –en la línea de la serie de la catedral de Rouen, de Monet– y que forman un conjunto de calidad extraordinaria³⁸.

También tenemos que Vicente Cobreros nos habla de que conoció a Regoyos pintando en Erreterria, pero dado que Regoyos vivió en Erreterria, en la época en que Cobreros era un recién nacido, debe referirse a un año sin determinar.

Una posible relación más detallada de las visitas de Regoyos a nuestra Villa sería la siguiente:

- Visita en 1888 junto con Émile Verhaeren. Viaje para la preparación del libro “La España Negra”.
- 1890: en este año están fechadas dos obras realizadas en Erreterria: “Procesión en Rentería” y “Novillos en Rentería, tiempo gris”.
- 1895: en este año está fechada una obra realizada en Erreterria: “Rentería y las Peñas de Aya”.
- 1900: en este año está fechada una obra realizada en Erreterria: “Paisaje de Rentería”.
- Posible visita referida por Vicente Cobreros durante la que pintó en Fandería. No tenemos una fecha ni siquiera aproximada, pero dado que Cobreros, nacido en 1898, se basa en un recuerdo de su infancia, no sería antes de 1904 o 1905.

Regoyos vecino de Erreterria

Respecto a la estancia de Regoyos en Erreterria que podemos deducir de los testimonios anteriormente mencionados, cabe hacerse tres preguntas: ¿qué le indujo a establecerse aquí?, ¿cuánto tiempo vivió en Erreterria? y ¿a qué se dedicó durante ese tiempo?

¿Qué llevó a Darío de Regoyos a establecerse en Erreterria?

Hay que empezar diciendo que en la vida de Regoyos hubo una gran cantidad de viajes, de traslados, de cambios de domicilio: Regoyos fue de carácter inquieto y de vocación nómada. Viajero incansable, vivió y trabajó en numerosos pueblos y ciudades. Y motivos para viajar no le faltaron: de salud, de trabajo, familiares, económicos...

38. SAN NICOLÁS, Juan: “Darío de Regoyos”. Kutxa. Donostia-San Sebastián, 1994, p. 204.

Entre 1888 y 1907, Regoyos habitó en Donostia (¡en siete domicilios diferentes!), en Irun, en Bilbao, en Durango, en Dax, en Ondarroa, en Las Arenas, en Barcelona y, como veremos, en Errenteria. Los viajes y excursiones que hizo son incontables, o casi.

Sobre ese carácter nómada José María Salaverría dejó escritas, con bastante salero, las siguientes líneas:

“Regoyos tenía el alma errante e inquieta del viajero, del gitano, del vagabundo. Le costaba muy poco trabajo reunir a su esposa y sus hijos. Era interesante y cómico oírle disculpar su movilidad incierta. Un día nos anunciaba:

– Me voy a vivir a Mallorca...

Antes de que uno pudiera insinuar alguna objeción, añadía él:

– Sabe usted... Tengo una bronquitis crónica, y el médico me aconseja vivir en un clima seco y soleado.

Regoyos se iba. Pero después de unos meses ya estaba de vuelta, con sus niños, sus baúles y sus caballetes. Y otro buen día le oíamos decir:

– Salgo para Dax, en las Landas. Porque, verá usted...: padezco de reuma, y el médico asegura que me probará mucho el aire resinoso de los pinares”³⁹.

Como se ve, Regoyos viajó por motivos de salud, pero también lo hizo en busca de nuevos temas pictóricos. Como buen impresionista, evitó pintar grandes lienzos que le hubieran impedido trabajar al aire libre y anduvo con su caballete a cuestas pintando en las calles o en el campo. Por ello se movía por los alrededores de allá donde residía, y lo hacía frecuentemente en ferrocarril. Con los cambios de domicilio Regoyos también buscaba cambiar de paisaje y tener que desplazarse menos para encontrar temas que plasmar en sus obras.

Igualmente viajaba para instruirse, así en una de sus cartas escribe:

“(...) mi mujer conoce que necesito instruirme y que eso de levantarse en España y acostarse en ídem conduce fatalmente al embrutecimiento”⁴⁰.

39. SALAVERRÍA, José María: op. cit., p. 43.

40. TELLECHEA IDÍGORAS, J. Ignacio: op. cit., p. 122.

Hay, además, otras razones; así, de trabajo, cuando tenía que preparar alguna exposición; o por motivos familiares, como cuando marchó a Durango para estar cerca de su mujer en la época que estuvo internada en Santa Águeda.

Pero en muchas ocasiones la razón fundamental que le llevó a mudarse de domicilio fue su precaria situación económica que le acompañó durante toda su vida, agravada por el incesante aumento de su familia. Con el paso del tiempo, Regoyos empezó a ver cómo su capital, procedente de la herencia de su padre, se reducía alarmantemente por los gastos que había tenido durante años, sin vender casi obras, y que se incrementaban con la familia que crecía sin cesar. En Regoyos lucharon la necesidad de trasladarse a la periferia de las grandes ciudades, donde las casas eran más baratas, con la conveniencia de residir en una ciudad bien dotada de servicios en el periodo invernal y en la que pudiera mantener las relaciones necesarias para el progreso de su carrera, frente al aislamiento que suponía vivir en un pueblo lejos de la capital.

“En vista de que el mejor negocio para mí es la economía y que a la fuerza ahorcan, me he declarado Durangués y para pintar también paisajes a la manera que a mí me gustan”⁴¹.

“Yo me he venido aquí (Durango) por economizar y trabajar cosas de carácter teniendo además Bilbao a la mano”⁴².

“Yo estoy aquí de paso (Ondarroa), en busca de alguna casa para el verano pues es fácil que nos retiremos a un trou artístico y, si resulta, quedarnos también el invierno porque San Sebastián es muy caro para mi presupuesto”⁴³.

“Tengo una serie de gastos horribles con mis cuatro hijos y la pensión de mi mujer, que creo terminará en un pueblecito barato, de cuatro casas, a enterrarme en vida”⁴⁴.

Así pues, por desgracia para él, Regoyos se movía en un círculo vicioso: con el fin de reducir gastos se iba alejando de los centros artísticos, pero eso le alejaba a la vez de los amigos que podían haberle lanzado y que separados por la distancia no le podían ayudar, lo que se traducía en unas menores posibilidades de venta de cuadros.

Respecto a la preferencia de vivir en una ciudad en los meses de invierno, en vez de hacerlo en el campo o en pequeñas localidades, podemos dejar que hable el propio Regoyos, como tantas veces, en carta de 1902 a su amigo Manuel Losada:

41. PRADO VADILLO, Mercedes: op. cit., p. 212.

42. Íbidem, p. 211.

43. Íbidem, p. 210.

44. Íbidem, p. 209.

“Desearía hablarle de mis proyectos de dejar Buenavista (Irun), pero teniendo gran deseo de ir a una población donde haya faroles y calles con gente, sociedades con buena biblioteca, etc. etc., pero que sea en España. No sé, francamente, dónde iré con mis huesos, pero creo que iré a ésa o volveré a San Sebastián. Estoy que no puedo más de casa de campo. Esto lo encuentro muy práctico en un clima como el Mediterráneo, donde hay nueve meses buenos y tres de calor, pero en esta tierra vasca sucede lo contrario: hay nueve meses de lluvia y tres agradables. De modo que la vida todo el año en el campo no es nada práctica”⁴⁵.

O bien:

“Como ves, estoy en Bilbao para pasar los meses de invierno pues, aunque mi verdadera casa está en Durango, pueblo económico a donde volveré en abril, aquí se trata de pasar los meses malos y de organizar una exposición”⁴⁶.

En todo caso, estos cambios numerosos de domicilio nos indican que la de Regoyos tuvo que ser una familia unida y que su mujer le debió ayudar mucho. Baste como ejemplo el caso que nos ocupa, es decir, la estancia en Errenteria: veremos cómo en el plazo de un año llegó a habitar en cuatro domicilios diferentes: en Donostia (en dos casas), Errenteria (en dos momentos diferentes) y Barcelona.

Además, por su carácter sociable da la impresión de que Regoyos no tenía problema alguno en integrarse allá donde fuera y de que en todas partes se sentía cómodo. Se suele poner como ejemplo el hecho de que, residiendo en Irun, Regoyos participó en los Alardes de San Marcial como soldado de caballería.

En lo que respecta a su estancia en Errenteria, de entre los diversos motivos de traslado que hemos señalado, parece que se impusieron los de tipo económico. En ese momento Regoyos vivía en Donostia y ya tenía un hijo y su mujer estaba esperando el segundo, por lo que a la necesidad de reducir gastos se une la de vivir en una casa más amplia, lo que equivale a mudarse a la periferia.

Es bien expresivo lo que escribió Ramiro de Maeztu quien, citando una carta que le envió Regoyos, pone en boca del pintor las siguientes palabras:

“A medida que los años pasan y no vendo cuadros, va disminuyendo la población en donde habito; antes fue en San Sebastián, luego en Irún, ahora en Rentería; acabaré viviendo en una cabaña en lo alto de un monte”⁴⁷.

45. Íbidem, p. 104.

46. Íbidem, p. 212.

47. MAEZTU, Ramiro de. “Discurso en el Museo de Arte Moderno de Madrid”, revista *Hermes*, N° 71, mayo de 1921, pp. 340-341.

Estas palabras son similares a aquellas las que hemos citado antes y que se referían a localidades como Durango o Irun. Pero a pesar de lo que dijera Regoyos, en 1898 Erretereria ya no era una ciudad aislada: la industrialización que se produjo a partir de 1845 ocasionó un continuo ir y venir de técnicos españoles y extranjeros (basta ojear los censos de habitantes para ver el gran número de extranjeros residentes en Erretereria). Incluso había turistas que encontraban más asequible para sus bolsillos alojarse en Erretereria, tan cercana a una ciudad de moda como San Sebastián, que hacerlo en la propia capital.

¿Durante cuánto tiempo vivió en Erretereria?

Si los especialistas han pasado por alto hasta ahora la estancia de Regoyos en Erretereria ha sido por una cuestión de selección de fuentes informativas, puesto que, en buena parte, se han basado en las cartas enviadas por Regoyos a sus amigos para establecer los lugares en los que se iba instalando el pintor, así como otras circunstancias de su biografía.

Ciertamente, Regoyos escribió numerosas cartas a lo largo de su vida: a Manuel Losada, Adolfo Guiard, Miguel de Unamuno, Ignacio Zuloaga o Daniel Zuloaga, por ejemplo, y estas cartas son documentos válidos para reconstruir una buena parte de su vida, pero en lo que respecta a las fechas que nos ocupan nos encontramos con dos problemas:

- La correspondencia conservada de este periodo de su vida es muy escasa. Así, pasamos de una carta de principios de 1898 escrita desde el domicilio de San Martín nº 2, en Donostia, a una carta escrita probablemente en mayo o junio de 1899 desde Ategorrieta en Villa Paloma; es decir, hay más de un año de silencio epistolar y que queda, por tanto, sin documentar. Y es justamente el periodo que vivió en Erretereria. Desde luego, debió mantener correspondencia con sus amigos mientras vivió en la villa galletera, pero no se conserva ninguna carta. De todos modos, el texto de Regoyos que hemos transcrito anteriormente y que se supone que es la cita que hace Maeztu de una carta enviada por Regoyos desde Erretereria, nos indica que esa correspondencia, efectivamente, existió.
- Un segundo problema es que, si bien habríamos podido reconstruir esta parte de su vida a través de las cartas que Regoyos recibiría de sus corresponsales, lamentablemente, esas cartas se perdieron⁴⁸.

48. Las cartas recibidas por Regoyos debieron ser destruidas durante la Guerra Civil en el incendio de la finca que el hijo de éste poseía en Guadalajara.

Sin embargo, si en vez de centrarnos en el contenido de las cartas como medio para fechar y documentar la vida de Regoyos, fijamos nuestra atención en la prensa de la época, podremos rehacer buena parte de las andanzas del pintor y su familia en ese periodo oscuro.

Para aclarar los aspectos relativos a la estancia de Regoyos en Errenteria resulta fundamental un periódico: *La Unión Vascongada*; y un colaborador del mismo: Gabriel Laffitte. En menor medida es importante también el periódico *La Voz de Guipúzcoa*.

La Unión Vascongada fue el órgano de opinión del partido monárquico conservador, también denominado Unión Vascongada. Se publicó en San Sebastián entre 1891 y 1903 y abunda en información local, con gran presencia de noticias de sucesos e innumerables referencias a personajes de Donostia y su entorno a través de secciones como “Noticias”, “Ecos de sociedad” o “Del verano”.

En cuanto a Gabriel María Laffitte Ruiz, nacido en Donostia en 1881, en la época era estudiante de Derecho en la Universidad de Oñate y colaboraba en *La Unión Vascongada* –con ¡17 años!–, donde firmaba con diversos seudónimos: Gil Baré (anagrama evidente de Gabriel), Baré de Rien, Baré de Claranoi... Gabriel Laffitte debió mantener una relación de amistad con Regoyos, algo nada raro dado el carácter sociable de ambos, lo que le haría conocedor de las circunstancias de su vida y provocaría que el periódico le dedicara una atención que de otro modo seguramente no le habría prestado⁴⁹.

Haciendo un relato en el mismo orden cronológico en el que va apareciendo la documentación vemos que *La Unión Vascongada*, que ya se había venido ocupando anteriormente de Darío de Regoyos en diversas noticias, publica la siguiente nota el viernes 6 de mayo de 1898 en su sección “Noticias”:

“Nuestro distinguido amigo el notable pintor impresionista D. Darío Regoyos ha trasladado su residencia a Rentería, donde pasará la temporada estival, dirigiéndose el próximo invierno á Barcelona en cuya capital pasará esta última estación”.

Esta es la primera noticia que nos informa de manera concreta sobre la estancia de Regoyos en Errenteria, de ella se puede deducir que el traslado de la familia Regoyos desde la casa de la calle San Martín a Errenteria se produjo a principios del mes de mayo. Quizás –aunque es poco probable– incluso a finales de abril, ya

49. Gabriel María Laffitte Ruiz (1881-1945) fue periodista, abogado, político monárquico, primer presidente del Real Moto Club de Guipúzcoa y llegó a ser alcalde de Donostia en 1917. Durante su mandato dio un gran esplendor al veraneo donostiarra. Además de en *La Unión Vascongada*, colaboró en *El Pueblo Vasco*. Fue autor de varios libros, tanto en castellano como en euskera. Su vida estuvo plagada de anécdotas siendo la más conocida aquella de cuando viajó a París vestido de marajá y hablando euskera con su amigo Felipe Azcona y el marqués de Tenorio, descubriendo la broma un camarero, también euskaldun, de Iparralde.

que hemos comprobado que en algún caso este tipo de noticias hacían referencia a traslados producidos hasta una quincena antes.

Hay que recordar que la familia Regoyos estaba formada en estos momentos por Darío de Regoyos, su mujer Henriette de Montguyon⁵⁰ –17 años más joven que el pintor– y la primogénita del matrimonio, Isabel, nacida en Donostia en 1896. Henriette de Montguyon estaba esperando su segundo hijo y se encontraba en avanzado estado de gestación cuando se produjo la mudanza.

La siguiente noticia que hemos encontrado procede de otro periódico: *La Voz de Guipúzcoa*⁵¹, del sábado 28 de mayo, sección “Crónica del día”, y bajo la firma de Juan del Puyuelo⁵²:

“El conocido pintor impresionista, D. Darío de Regoyos, ha decidido trasladarse con su distinguida familia a la ciudad condal, el invierno próximo.

Ahora ha alquilado una casa de campo en los pintorescos alrededores de Rentería, donde trabaja mucho en cuadritos de costumbres éuskaras, que tienen gran aceptación en París y Bruselas”.

Si bien la noticia llega con cierto retraso con respecto a lo publicado en *La Unión Vascongada*, contiene algunos aspectos novedosos de gran interés: nos anticipa que Regoyos piensa trasladarse Barcelona **con su familia**, nos dice que se ha instalado en una casa de campo y afirma que está pintando mucho en los alrededores de Erretería.

Hay que esperar casi un mes hasta hallar la siguiente mención en prensa: el martes 21 de junio aparece una nueva –escueta– nota en la sección “Noticias” de *La Unión Vascongada*:

“Ha dado á luz con toda felicidad un robusto niño en la vecina villa de Rentería, la distinguida esposa de nuestro buen amigo Darío Regoyos”.

Sin embargo, al día siguiente –miércoles 22 de junio– y en la misma sección de ese periódico se publica una nota extensa y rica en detalles con la información relativa al bautizo de Luis Regoyos:

50. Darío de Regoyos y Henriette o Enriqueta de Montguyon se habían casado el 19 de octubre de 1895 en la iglesia de Begoña, en Bilbao.

51. *La Voz de Guipúzcoa* es un diario donostiarra que se publicó de 1885 a 1936. Fue el diario donostiarra de más larga duración hasta 1936. Definido como “Diario Republicano”, fue rival del monárquico *La Unión Vascongada*.

52. Sobre Juan del Puyuelo apenas he podido encontrar información. Si acaso cabe mencionar que también escribió para ABC.

“Ayer se celebró en la inmediata villa de Rentería el bautizo del niño que hace tres días dio a luz la distinguida señora de nuestro buen amigo el notable pintor impresionista D. Darío Regoyos.

Se le puso por nombre Luis, y fue apadrinado por D. Marcos Soraluze, en representación del conde de San Esteban, y por la encantadora señorita de San Juan de Luz, Maria Etcheverry, asistiendo como testigos los señores de Artola con sus bellas hijas, doña María Loinaz, viuda de Craff; el cónsul de la República Argentina D. Cándido Soraluze y su apreciable señora doña María Irastorza y varias distinguidas familias de Rentería.

Después de la ceremonia, y siguiendo la tradicional costumbre, la comitiva fue precedida de los tamborileros hasta el domicilio de los señores de Regoyos, donde sirvieron a los concurrentes un espléndido y exquisito «lunch»”.

Efectivamente, la partida bautismal, que reproducimos, nos informa de que el 21 de junio de 1898 fue bautizado en la parroquia de Santa María de la Asunción de Erretereria Luis María Fernando Regoyos Montguyon, hijo de Darío Regoyos Valdés y Enriqueta Montguyon Vingart, el segundo de los hijos del pintor y primero de sus hijos varones. Esta partida, dice así:

“En la Villa de Rentería, Provincia de Guipúzcoa, Obispado de Vitoria, a veintiuno de Junio de mil ochocientos noventa y ocho, yo el infraescrito Presbítero, Cura Ecónomo de la Iglesia parroquial Santa María de la Asunción, bauticé solemnemente un niño, a quien puse por nombre Luis María Fernando. Es hijo legítimo de D. Darío de Regoyos, natural de Ribadesella, Provincia de Oviedo, pintor, y de D^a Enriqueta de Montguyon, natural de París, Francia, feligreses de esta Parroquia. Nació, según declaración del padre, a las ocho de la mañana de anteayer, en la Calle de la Carretera, número diez. Son sus abuelos paternos D. Darío de Regoyos y Molenillo, natural de Cabezón, Provincia de Valladolid, y D^a Benita Valdés y Sieres, natural de Gijón, Provincia de Oviedo; y los maternos D. Fernando de Montguyon, natural de París, y D^a María Vingart, natural de Valence, Francia. Fueron padrinos D. Luis de Horteiga, natural de Madrid y D^a Luisa Etcheverry de Darroquy, natural de San Juan de Luz, Francia, representados por D. Marcos Soraluze, natural de San Sebastián, y D^a María Etcheverry, natural de San Juan de Luz, a quienes advertí el parentesco espiritual y obligaciones que contrajeron; siendo testigos el padre del bautizado y D. Juan José Urigoitia, natural y vecino de Rentería. Y por ser verdad lo firmo, fecha ut supra: José Ant^o de Arrieta”⁵³.

53. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción en Erretereria. Título 16º Bautismos. Página 87 vº, nº partida: 59.



Acta bautismal de Luis Regoyos.

Esta acta bautismal nos informa, entre otras cosas, de que el domicilio de Regoyos estaba en la calle Carretera, nº 10, lo que concuerda con lo que relata Vicente Cobreros, pero contradice la noticia de *La Voz de Guipúzcoa*, según la cual la familia del pintor se había trasladado a una casa de campo en los alrededores de Erreterria. No es imposible que primero se instalaran en la casa de campo y luego se mudaran a la casa de la calle Carretera (que, evidentemente, en manera alguna se puede considerar “de campo”), pero, si bien ya hemos hablado de la extrema facilidad de Regoyos para cambiar de domicilio, hacerlo al cabo de un mes y dentro de la misma localidad parece excesivo incluso para él.

En todo caso, este es uno de los puntos que no hemos podido aclarar en este trabajo.

Volviendo al acta bautismal, podemos identificar a algunas de las personas que aparecen en ella:

En cuanto al padrino, Luis de Horteiga –un apellido cuya grafía no deja de ser llamativa– parece que era el vicecónsul de Portugal en Madrid.

La madrina, D^a Luisa Etcheverry de Darroquy, es la mujer del arquitecto francés y gran amigo de Regoyos D. Juan Bautista Darroquy, que residía en San Juan de Luz y fue uno de los dos testigos de la boda de Regoyos en 1895 en Nuestra Señora de Begoña⁵⁴.

El padrino fue representado por Marcos Soraluce. De éste diremos que nació en Donostia el 30 de abril de 1870 en el seno de una familia numerosa: eran 12 hermanos y Regoyos mantuvo amistad con varios de ellos, así Cándido Soraluce, que también estuvo presente en el bautismo⁵⁵; o Pedro Soraluce, que era director del Museo de Municipal de San Sebastián⁵⁶.

Marcos Soraluce era secretario de la Sociedad propietaria del Gran Casino, frecuentado por Regoyos y desde el que escribió parte de las cartas que integran su corpus epistolar. Por cierto, a principios de junio Marcos Soraluce había regresado de pasar una temporada en Zaragoza, lo que le permitió estar presente en el bautizo.

Y a la madrina (Luisa Etcheverry) la representó María Etcheverry, que debía ser su pariente y amiga de Regoyos, ya que también aparece en el bautismo del cuarto hijo de Regoyos –nacido el 18 de noviembre de 1901 y bautizado el 24 de noviembre–; en este caso los padrinos son Émile Verhaeren y su mujer Marta Massin y María Etcheverry aparece representando a esta última⁵⁷.

54. Regoyos quizás pensaba en Juan Bautista Darroquy cuando le escribió a Ignacio Zuloaga en 1907: “Si deseas un buen arquitecto francés très honnête para Zumaya, me lo dices”, en TELLECHEA IDÍGORAS, J. Ignacio, op. cit., p. 278.

55. Cándido Soraluce era cónsul de la República Argentina en San Sebastián y Pasaia.

56. Pedro Soraluce fue el primer director del Museo de Municipal de San Sebastián y lo fue hasta su muerte. Aunque durante su dirección se adquirió alguna obra de Regoyos, Antonio Valverde recoge la siguiente anécdota que le refirió Sebastián Gómez Eizaguirre, empleado de dicho museo:

“Antes de su traslado al convento de San Telmo, el Museo Municipal de San Sebastián estaba en el edificio donde hoy están las oficinas de Correos, y no muy lejos de la tienda del marchante de cuadros Mr. Galan. En casa de Galan hizo Regoyos una importante exposición, terminada la cual, trasladó todas sus pinturas al Museo, donde quedaron en depósito.

Los cuadros eran muchos y, en cambio, el sitio de que disponía el Museo era escaso. Su director, don Pedro Manuel Soraluce –hombre culto y agradable pero de rancias ideas en arte– se sentía cada vez más nervioso con aquel depósito. Regoyos no tenía ninguna prisa en llevarse sus pinturas y un día el señor Soraluce decidió trasladarlas a un estrecho pasillo, bien apiladas, junto a la entrada del retrete. Pero allí también estorbaban, el tiempo pasaba y Regoyos no aparecía. Al final el director ordenó severamente al pintor que retirara su mercancía. Y así tuvo que hacerlo, apenado, nuestro artista. Al parecer de Gómez Eizaguirre, Regoyos hubiera cedido fácilmente todos aquellos cuadros al Museo, y por poco dinero. Se perdió entonces una buena oportunidad para adquirir para el pueblo donostiarra un hermoso lote de regoyos”, en VALVERDE, Antonio: op. cit.

57. SAN NICOLÁS, Juan: “Darío de Regoyos”. Kutxa. Donostia-San Sebastián, 1994, p. 170.

Finalmente, del vecino Juan José Urigoitia, que actuó como testigo, sabemos que nació en Erreterria el 30 de marzo de 1862.

Siguiendo el rastro de noticias de prensa, la siguiente nos lleva hasta el otoño: efectivamente, el domingo 9 de octubre de 1898 *La Unión Vascongada*, en la pluma de Gil Baré, nos informa en la sección “Del verano” de que:

“Se ha trasladado de Rentería a Barcelona, donde pasará el invierno, acompañado de su familia, nuestro apreciable amigo el notable pintor impresionista D. Darío Regoyos”

Esta nota confirma que la estancia de Regoyos era para el periodo estival y nos orienta de hasta cuándo se prolongó. También confirma una información relevante: que la familia Regoyos viajó al completo, es decir, que su mujer y sus hijos no se quedaron en Erreterria.

Hasta ahora tenemos, por tanto, una estancia en Erreterria que va desde primeros de mayo a primeros de octubre: cinco meses y, quizás, algunos días.

Es importante constatar el hecho de que viajara a Barcelona con su familia porque hasta ahora no se tenía noticia de ello y todo inducía a pensar que lo hizo solo. La reciente maternidad de la esposa de Regoyos y los gastos que suponía un viaje tal con toda la familia eran las razones que hacían creer a los especialistas que Regoyos debió marchar en solitario a Barcelona.

Sin embargo, el traslado de la familia al completo tampoco es tan raro si tenemos en cuenta el relato de otro viaje a Barcelona de Regoyos, en este caso de 1897. Le cuenta en carta a su amigo Losada⁵⁸: “Yo estuve mes y medio y lo pasé bastante bien con mi pequeña familia, pues ya no sé separarme de los míos porque ya no sirvo para la vida de bohemio”.

Además, hay otra razón para que Regoyos decidiera desplazarse con su familia: la larga duración de su estancia en Barcelona, tampoco determinada hasta ahora, pero que conocemos gracias a una nueva nota que encontramos en la prensa: un anuncio *La Unión Vascongada* del domingo 12 de marzo de 1899, sección “Noticias”:

“Procedente de Barcelona ha llegado a esta ciudad el notable pintor impresionista don Darío Regoyos”.

Por tanto, la estancia de Regoyos en Barcelona fue de unos cinco meses, más o menos lo que había durado la estancia precedente en Erreterria. La duda que no despeja la noticia es si “esta ciudad” a la que regresa Regoyos en Donostia o Erreterria.

58. PRADO VADILLO, Mercedes: op. cit., p. 30.

Y de nuevo y otra vez con algo de retraso, *La Voz de Guipúzcoa* nos confirma la información y, de paso, despeja la mencionada duda: mediante la nota del jueves día 16 de marzo de 1899, bajo el seudónimo de Monte-Urgull:

“Ha regresado de Barcelona instalándose en Rentería con su señora nuestro apreciable amigo el distinguido pintor, don Darío Regoyos”.

Ya no hay duda alguna sobre si Regoyos regresó a su casa de la calle San Martín, de Donostia, o lo hizo a la de Errenteria. Queda claro que Regoyos regresó de Barcelona a Errenteria para continuar su estancia en nuestra Villa.

Sin embargo, a partir de este regreso y a la hora de determinar cuándo finalizó la estancia en Errenteria de la familia Regoyos y se produjo la mudanza a Ategorrieta nos movemos en el terreno de las conjeturas, pues el único documento de que disponemos es una carta a Juan Carlos de Gortázar o a Juanito Basterra (en esto no coinciden los especialistas), sin fecha, pero localizada en Villa Paloma de Ategorrieta.

Si analizamos esta carta veremos que Regoyos reclama unos cuadros para la exposición en Maison d'Art en Bruselas que está preparando. Dice: “Dentro de 15 días, todo lo más, necesito que los cuadros se pongan en Irún, camino de Bruselas, es decir, que tienen que salir de Bilbao dentro de ocho o diez días”⁵⁹.

La exposición de Bruselas ya estaba inaugurada en julio de 1899, según dato de L'Art Moderne del 8 de julio de 1899. Es decir, que los cuadros tenían que estar en Irún como muy tarde a mediados de junio, seguramente antes.

Esto significa que Regoyos ya se encontraba viviendo en Villa Paloma a principios de junio y, probablemente, antes.

Lo que nos hace suponer que se trasladó a Villa Paloma, en Ategorrieta, al poco tiempo de regresar a Errenteria. En el mejor de los casos, a la vuelta de Barcelona viviría otros dos meses y medio en Errenteria (desde algo antes del 12 de marzo hasta finales de mayo), pero pienso que seguramente fue menos tiempo.

La secuencia de los acontecimientos que comprenden el traslado de la casa de la calle San Martín, en Donostia, a Errenteria, el viaje a Barcelona, el regreso de Barcelona a Errenteria y la mudanza de nuevo a Donostia, en este caso a Villa Paloma en Ategorrieta, sería la siguiente:

59. *Ibidem*, p. 32.

- En mayo de 1898 Regoyos se traslada desde su casa de la calle San Martín en Donostia a la de la calle Carretera (Biteri) en Erreterria. Para evitar los gastos de mantener dos casas, alquila la de San Sebastián⁶⁰.

Parece que alquilar la casa de Donostia es lo lógico para no duplicar los gastos de vivienda, pero, además, tenemos un indicio de ello en la carta que he mencionado anteriormente, la que escribió desde Villa Paloma Juan Carlos de Gortázar o a Juanito Basterra. Dice en un pasaje: “Me tienen frito estos días con la hipoteca, que bien me pesa por no encontrar a quien cederla, y el tipo de la casa no paga los réditos, mas que cuando quiere”.

- En octubre se traslada a Barcelona. La casa de la calle San Martín queda alquilada. De la situación de la de Erreterria no sabemos nada.
- En marzo regresa de Barcelona a Erreterria. Prepara su traslado a Villa Paloma, que lleva a cabo en el mes de mayo. Una vez efectuado el traslado, intenta deshacerse de la casa alquilada de la calle San Martín, endosando a un tercero la hipoteca, ya que el inquilino le resultó mal pagador. La verdad es que la mala suerte de Regoyos en operaciones económicas era proverbial.
- En el mes de junio, como muy tarde, ya estaba instalado en Villa Paloma de Ategorrieta.

Hay que añadir que aquel era un momento en que Ategorrieta se cotizaba al alza: no lejos del centro de la ciudad, pero con la tranquilidad de la campiña, como bien recogía *La Unión Vascongada* del domingo 26 de febrero de 1899:

“La buena sociedad donostiarra, va adquiriendo los plausibles hábitos de dedicarse a la vida de campo, en vez de residir en la población.

Los alrededores de Ategorrieta va siendo el sitio predilecto y la población aumenta en este pintoresco barrio”.

60. Cuando su mujer ingresó en el sanatorio de Santa Águeda, Regoyos alquiló una casa en Durango para poder visitarla, al tiempo que mantenía su casa de San Sebastián, lo que le ocasionaba grandes gastos: “Estoy que no puedo más con los gastos y por eso tengo que levantar la casa de San Sebastián cuanto antes”. En esta ocasión también busca una casa en un pueblo de Gipuzkoa para minorar los gastos. De todas formas mientras encuentra esa casa, dice que: “Por lo pronto aprovecho mi casa de San Sebastián pues aunque sea caro siempre es mejor una casa que dos”, en TELLECHEA IDÍGORAS, J. Ignacio, op. cit., pp. 246-248.

¿Cómo era Errenteria en el verano de 1898?

Si antes hemos tratado de hacer un retrato de nuestro pintor protagonista, no estaría de más intentar acercarnos a la villa que también es protagonista de este trabajo: ¿cómo era Errenteria de aquel verano de 1898 en que tuvo a Regoyos como vecino?

Errenteria contaba a la sazón con una población de 4.022 habitantes, según el padrón municipal de 1898, y en este período estaba sufriendo su segunda industrialización. La actividad fabril errenteriarra había hecho a la villa acreedora del sobrenombre de “La pequeña Manchester”. En 1898 las fábricas más importantes que había en Errenteria eran: la Real Compañía Asturiana de Minas, La ibérica (luego Galletas Olibet), La Papelera Española S.A., Salvador Echeverría, La Fandería, Sociedad de Tejidos de Lino S.A., La Ibero-Belga y La Fabril Lanera⁶¹.

También estaba la fábrica de sidras Euskaria, de efímera existencia y que se anunciaba profusamente en prensa:

*“Esta exquisita sidra espumosa constituye una de las bebidas más agradables y de condiciones tónico-digestivas indiscutibles. Se expende en todos los buenos establecimientos”*⁶².

No obstante, esta industrialización no había socavado el aspecto pintoresco de la población, que todavía conservaba el encanto que presenta en los grabados del siglo XIX: a Errenteria le acompaña frecuentemente el adjetivo “pintoresca” cuando se la menciona en la época. Ya lo hemos visto en las noticias de prensa transcritas⁶³.

A pesar de ello, la Villa ya estaba empezando a sufrir transformaciones tanto en su aspecto físico como en el social: el aumento demográfico provocó que se construyeran nuevas barriadas, el río dejó de ser navegable, se abrió la calle Biteri –partiendo en dos el casco viejo–, etcétera; la llegada de inmigrantes va progresivamente en aumento y el uso del castellano se extiende debido a la

61. La segunda etapa de desarrollo de la industrialización de Errenteria, que Barcenilla sitúa entre 1886 y 1903, y una vez superada la crisis que se arrastró durante el período situado entre la Revolución de 1868, la guerra y la inmediata postguerra. Período dinámico en el que se llegaron a crear 12 nuevas factorías. BARCENILLA, Miguel Ángel: “La pequeña Manchester: origen y consolidación de un núcleo industrial guipuzcoano: Errenteria (1845-1905)”. Diputación Foral de Gipuzkoa. Donostia, 1999.

62. Por esos días la casa Henri Garnier empezaba la ampliación de las instalaciones que tenía en Errenteria y también anunciaba en prensa las virtudes de sus productos, que no eran menores que los de la sidra Euskaria, es decir, Cognac “extra y fino champagne”, Kinardoa “aperitivo al vino de quina”, Anís del Cantabro “el más refrescante” y Licororo “el mejor digestivo”.

63. No olvidemos que el adjetivo pintoresco procede de *pintor* y que en su primera acepción se define así: “Se dice de los paisajes, escenas, tipos, costumbres y de cuanto pueda presentar una imagen peculiar y con cualidades plásticas”. Se trata, por tanto, de aquello digno de ser pintado y Regoyos, efectivamente, pintó en varios cuadros a la pintoresca Errenteria.



Vista de Erretería a principios del siglo XX.

inmigración castellanoparlante, por la introducción de la enseñanza primaria en castellano, porque empleados foráneos de la administración sustituyen a los autóctonos, etcétera. La época en que el capataz Xenpelar daba instrucciones en euskera (y aun cantando *bertsos*) a sus subordinados en la Fábrica de Lino va a terminar.

En cuanto al verano de 1898, que va a tener gran protagonismo en el presente trabajo, presenta dos caras: el anverso sería la animación estival de que disfrutaba la Villa y el reverso la guerra hispano-americana.

Sobre la guerra hispano-americana conviene recordar, a grandes rasgos, lo sucedido:

El 15 de febrero la explosión del crucero norteamericano Maine en el puerto de La Habana, atribuida a España, fue la excusa que necesitaba el presidente republicano William McKinley para la intervención militar estadounidense, toda vez que España se había negado a vender la isla de Cuba.

El 26 de abril de 1898 los Estados Unidos declararon la guerra a España, como veremos, por los días en que la familia Regoyos se trasladó a Erretería.

Poco después se produjo el desastre de Cavite (1 de mayo) en el que la superior escuadra americana destruye a la española después de un desigual combate.

El día 9 de mayo se declara el estado de guerra en Gipuzkoa. A pesar de la derrota de Cavite, el tono de los artículos sobre la guerra en la prensa guipuzcoana sigue siendo arrogante.

El día 3 de julio, con Regoyos ya instalado en Erreterria, la flota del almirante Cervera es destruida al salir del puerto de Santiago de Cuba. El 18 de julio Filipinas proclama su independencia y el 25 de julio Puerto Rico capitula.

Finalmente el día 12 de agosto se concertó el armisticio. Con Regoyos viviendo ya en Barcelona se firma el tratado de París (10 de diciembre) que significó el final de la presencia española en América y el nacimiento de un nuevo imperio.

El ambiente bélico tiene una presencia constante en la prensa del momento y lo tuvo que tener también en la vida cotidiana de la gente, pues había el temor de que las villas costeras (Donostia, Pasaia...) pudieran ser objeto de bombardeos o desembarcos.

Ese desasosiego se refleja en situaciones como la del día dos de mayo, cuando apareció un buque a dos millas de Donostia y muchos pensaron que era un navío estadounidense que venía a bombardear la ciudad. Finalmente el susto pasó cuando el barco, que era el vapor belga Prince Philippe, desapareció.

Ante el temor a un ataque se llevan a cabo diversas iniciativas para la defensa de los puertos y el litoral y el 2 de abril la Diputación de Gipuzkoa aprueba la apertura de «... una suscripción popular para allegar recursos con que atender la defensa de nuestra honra y de nuestros hogares, en la forma y por los medios que parecieren más acertados...».

La suscripción comenzó en Erreterria el 11. Fueron numerosos los erreterriarras que aportaron fondos y suponemos que las familias más pudientes se vieron forzadas a dar ejemplo de patriotismo.

Se trataba de aportar fondos para adquirir y armar un buque de guerra, y socorrer a las familias de los reservistas fallecidos en la isla de Cuba y a los soldados activos del cupo de Gipuzkoa que regresaban heridos, enfermos e inutilizados.

El periódico donostiarra “La Unión Vascongada” publicaba el 22 de mayo una noticia titulada “La suscripción nacional” que decía así: “Ayer llegó a nuestros oídos la noticia de que en la vecina villa de Rentería se han recaudado con destino a la suscripción nacional más de 20.000 pesetas”⁶⁴.

Así pues, el verano de 1898 no empezó con muy buenas perspectivas debido a la incertidumbre creada por la guerra. Muestra de ello es que la reina María

64. Por Real Decreto de 14 de abril la Presidencia del Consejo de Ministros abrió una “suscripción nacional voluntaria para atender al fomento de la Marina y a los gastos generales de la guerra”, creando una Junta Central encargada de reunir los donativos en metálico y en especie, los productos de rifas y espectáculos, “y en general todas las cantidades y efectos que por cualquier concepto entreguen voluntariamente los particulares, funcionarios, sociedades y corporaciones, y que en cada capital de provincia se formara una Junta Auxiliar, que bajo la dirección e inspección de la Central, secunde los trabajos en el respectivo territorio”. En realidad, la Diputación de Gipuzkoa se había adelantado a este Real Decreto en la apertura de una suscripción popular.

Cristina veraneó en San Sebastián todos los años entre 1893 y 1928, salvo en 1898 precisamente.

Sin embargo, una vez que se alcanzó la paz da la impresión de que se precipitó la afluencia de veraneantes. La triste situación en que se encontraba España tras la derrota parece que no impidió que esas gentes disfrutaran de las playas y de las actividades de animación veraniegas. En julio se da la cifra de 8.000 forasteros en Donostia, “cifra respetable para lo que se esperaba”⁶⁵.

Los habitantes o veraneantes donostiarras percibían a Erreterria como una población de la campiña a la que acudir en busca de expansión, como se verá. Esta afluencia venía facilitada por los medios de transporte que en estos últimos años unían Erreterria con la capital: la carretera general de Andoain a Irun en 1847, que conllevó la apertura de la calle Biteri; el ferrocarril, inaugurado en 1863; y el tranvía con tracción animal entre Donostia y Erreterria, que entró en servicio en 1890.

Según iba avanzando el verano y con la guerra ya resuelta desfavorablemente para España, las noticias bélicas se van haciendo más raras y ocupan su lugar aparecen otras que dan cuenta de las consecuencias de la guerra, como la relación de soldados del país que han muerto o sido heridos, las medallas, las pensiones concedidas, los homenajes, las repatriaciones...:

*“El dueño de la fonda de la estación (de tren de Erreterria), señor Barrenechea, con un desprendimiento digno de entusiasta aplauso, ha ordenado que se facilite en su establecimiento, a los repatriados, todo el alimento que deseen, sin que por dicho servicio se cobre nada a ninguna corporación”*⁶⁶.

En efecto, a partir de la derrota, en la prensa se suceden las noticias que dan cuenta del goteo de repatriados erreterriarras que regresan en tren a esta localidad.

En contraste con estas tristes noticias, en la prensa se suceden las informaciones que muestran que la vida continúa y que la gente desea olvidar las tristezas cotidianas. Así, son frecuentes las referencias al ambiente del fin de semana, como esta:

“Aprovechando la hermosa temperatura de ayer tarde, fueron muchas las personas de la capital que hicieron excursiones a los pueblos vecinos.

65. *La Unión Vascongada*, lunes 25 de julio de 1898.

66. *Ibidem*, lunes 12 de septiembre de 1898.

A Pasajes, Rentería y Hernani, acudió mucha gente para respirar los aires purísimos de la campiña.

A los trenes de la tarde hubo necesidad de agregarles, tanto a la ida, como a la vuelta, material suplementario, capaz de transportar al sin número de viajeros que a las estaciones de ambas líneas afluyó, con ánimo de pasar la tarde en los alrededores de los pueblos citados”⁶⁷.

O esta otra, que se refiere más concretamente a nuestra villa:

“Mucha gente fue que acudió también ayer a la vecina villa de Rentería y a la Universidad de Lezo.

Tanto el tranvía como el ferrocarril y los coches particulares llevaron gran contingente de personas.

La banda de música amenizó por la tarde la plaza de dicha villa”⁶⁸.

A veces se trataba simplemente de hacer una excursión a estos pueblos de los alrededores de Donostia, otras veces era una romería o la venta de sidra la excusa de la salida. El restaurante Oarso-Ibai (posteriormente Panier Fleuri) era otro de los atractivos.

“En Rentería se celebrará hoy la romería de la Ascensión en el barrio de Salvatore.

Por la tarde se situará la música de la referida villa en la pradera donde está enclavada la indicada ermita”⁶⁹.

O bien:

“Las excelencias del tiempo contribuyeron a que la romería celebrada ayer en Rentería se viera muy concurrida.

Desde San Sebastián se trasladaron a la inmediata villa numerosas personas, con gran satisfacción de la compañía del tranvía que ayer hizo su verdadero Agosto.

En la Alameda de Rentería se colocó una banda que interpretó diferentes obras musicales que fueron aprovechadas por la gente moza para rendir culto a la diosa Terpsícore.

Al anochecer terminó la fiesta, en la que no se registró incidente alguno desagradable”⁷⁰.

67. Íbidem, 19 de mayo de 1898.

68. Íbidem, martes 31 de mayo de 1898.

69. Íbidem, jueves 19 de mayo de 1898.

70. *La Voz de Guipúzcoa*, viernes 12 de mayo de 1898.

La excusa podía ser también las fiestas de la cercana localidad de Lezo en septiembre:

“En Rentería, la música del pueblo ejecutará varias piezas variables en el paseo de la Arboleda.

Y en esta ciudad, a las nueve de la noche se quemará un toro de fuego en la plaza de la Constitución, la cual estará iluminada como en los días de grandes festividades”⁷¹.

Sin embargo, no hacía falta una celebración especial para “rendir culto a Terpsícore”, ya que:

“Desde hoy ha empezado a amenizar la alameda y lo hará así durante la temporada de verano todos los domingos la banda de música de Rentería”⁷².

A todo esto hay que sumarle la celebración de las fiestas patronales de las magdalenas en julio, naturalmente, en las que hubo partidos de pelota y corridas de novillos.

Este contraste entre ambas realidades que hemos presentado –la amargura de la guerra y la alegría estival– quizás se muestra de forma especialmente cruda en la siguiente noticia, que recibe distinto tratamiento en los dos periódicos.

Según *La Voz de Guipúzcoa*⁷³:

“Cuando el tren de sangre entraba conduciendo la muerte y el dolor, una multitud asaltaba otro tren disputándose los asientos a brazo partido

Era el tren de Lezo, el de la fiesta, el de la romería, el del bullicio, el de la diversión.

Iba lleno de gente de buen humor. Aquí quedaban los tristes, los moribundos. Allí iban los alegres, los sanos. Los unos a morir. Los otros a gozar”.

La Unión Vascongada afea a su colega la forma en que da la noticia:

“Compara, como se ve, el jolgorio del tren de romeros que salía para Lezo en aquellos instantes con el cuadro tristísimo que en

71. Estas actividades de animación se organizan con motivo de las fiestas de Lezo los días 14 y 15 de septiembre, en *La Unión Vascongada*, miércoles 14 de septiembre de 1898.

72. *La Voz de Guipúzcoa*, lunes 20 de junio de 1898.

73. Citado en *La Unión Vascongada*, miércoles 16 de septiembre de 1898.

el andén presenciaba San Sebastián, sin tener en cuenta el muy demócrata que la mayor parte de los viajeros eran humildes colonos que se pasan todo el año trabajando y reúnen unos céntimos para venir en peregrinación y llenos del mayor fervor a visitar al venerado Cristo.

*Estos caseros han dado sus hijos para Cuba, y bastantes de ellos les han visto llegar en el lamentable estado que los demás repatriados*⁷⁴.

Y a continuación, da su versión de esa misma noticia, donde el tren de la jarana no va ocupado por el populacho sino por gentes bien pudientes:

*“Dos lujosísimos breaks cargados de personas distinguidas que iban alegres y contentas a celebrar un pic-nic en Rentería, cruzaron en el puente con el triste convoy de camilleros que tuvieron que hacerse a un lado para dejar paso a los excursionistas”*⁷⁵.

Este era, pues, el ambiente en la villa en la que residió Regoyos durante el verano de 1898. Había alegría y tristeza a partes iguales, y un rencor larvado entre formas diferentes de pensar que no auguraba nada bueno.

¿Qué hizo Regoyos durante su estancia en Erretereria?

Su vida en Erretereria debió quedar marcada en lo personal por el nacimiento de su primer hijo varón y, en buena medida, sus ocupaciones consistirían en cuidar de su esposa e hijo. Se supone que el hecho de no asistir a ninguna exposición durante los diez primeros meses del año era debido, precisamente, al nacimiento de su hijo Luis. Eso sí, tras dicho nacimiento decidió aceptar exponer en Barcelona, en Els Quatre Gats, como exposición inaugural de “La Sala Gran (o Sala Grande)”.

Además, al regreso de Barcelona se debió ocupar de organizar el cambio de domicilio: buscar una nueva casa, preparar la mudanza, etcétera.

En lo referente a su labor artística, hay que considerar las dos partes de su estancia en Erretereria, es decir, el verano de 1898, antes de partir para Barcelona; y la primavera de 1899, tras regresar de Barcelona:

74. Citada en *La Unión Vascongada*, viernes 16 de septiembre de 1898.

75. *Ibidem*, viernes 16 de septiembre de 1898.

1ª parte: verano de 1898

1. Preparativos de la exposición de “Els Quatre Gats”

La exposición de “Els Quatre Gats” fue inaugurada el 6 de noviembre de 1898 y tenía prevista una duración de 15 días, siendo prorrogada hasta el día 27 de noviembre.

El viaje que hizo Regoyos con su familia a Barcelona fue, precisamente, para preparar la exposición y asistir a su inauguración en los locales que “Els Quatre Gats” tenía en la calle de Montesino donde ubicaron su “Sala Gran”.

La Unión Vascongada siguió ocupándose de Regoyos durante su ausencia y publicó dos noticias que daban cuenta de la exposición. En la primera, del jueves 10 de noviembre, nos informa de la inauguración:

“El domingo último se inauguró en el salón de los “Quatre Gats” de Barcelona, la exposición de pinturas, dibujos, acuarelas, aguafuertes y litografías originales de nuestro querido amigo el notable pintor D. Darío Regoyos”.

En la segunda, del lunes 14 de noviembre, publica una extensa crítica recogida de la prensa de Barcelona. En este caso *La Unión Vascongada*, que siempre había tratado bien a Regoyos, no estuvo muy acertada ya que se trataba de una de esas críticas sangrantes que le hacían a Regoyos. Valga como muestra este fragmento, con la advertencia de que el resto de la crítica va por los mismos derroteros:

“Como sabemos, como simples apuntes, pueden admitirse varios de los trabajos expuestos en los «Quatre gats» pero aun en tal supuesto son muchos los que parecen obra de un niño o de un cerebro desequilibrado y no pocos los que se caracterizan por una fealdad del todo reñida con el arte”.

2. Preparación de la edición definitiva de “La España Negra”

Esta obra es la crónica de un viaje realizado once años antes y, en principio, escrito conjuntamente con el poeta flamenco Émile Verhaeren, viaje en el que – como se ha dicho antes – visitaron Erreterria. Lo cierto es que esta edición de la “España Negra” es bien distinta de la belga, ya que si bien Regoyos partió de los artículos que había escrito Verhaeren, no se limitó a traducirlos, sino que los redactó de nuevo y los enriqueció con comentarios y notas.

Suponemos que Regoyos debió dedicarse en Erreterria a transformar sus notas de dibujo en grabados al boj (xilografía), que es la técnica de las ilustraciones de

“La España Negra”, tarea con la que abandona definitivamente la producción de obra gráfica⁷⁶, dado los escasísimos beneficios que le había reportado.

No se ha localizado ninguna carta dirigida al poeta, en la que se solicitara su permiso para la edición, ni le anunciara su intención de publicar el libro. Sin embargo, hay ejemplares de este libro en Bélgica en los que se encuentra la firma y la dedicatoria de Verhaeren a sus amigos, que prueban que conoció su existencia una vez editado y mostraba su conformidad con la publicación y el contenido, puesto que lo dedicaba como libro propio.

Esta obra se publicó primeramente en la barcelonesa revista *Luz*, en forma seriada, en el número 8, del 1 de diciembre.

La Unión Vascongada, nos informa de esta publicación en un amplio artículo del miércoles 7 de diciembre que comienza así:

“Traducido (¿?) y con ilustraciones de Darío Regoyos ha comenzado a publicarse en la novísima revista Luz de Barcelona, el primero de los artículos que sobre el tema original de «La España negra», verán la luz en la mencionada revista”.

Poco después se nombró a Regoyos director artístico de la revista *Luz*, que escogió como colaborador a su amigo Rodrigo Soriano. Finalmente, “La España Negra” se publicó en forma de libro a principios de 1899, en la imprenta Pedro Ortega, la misma que publicaba la revista *Luz*, y con prólogo de Rodrigo Soriano.

La revista *La Ilustración Española y Americana*, del 22 de agosto de 1899 da así la noticia de la publicación en la sección “Libros presentados a esta redacción por autores o editores”:

“ESPAÑA NEGRA, por Emile Verhaeren y Darío de Regoyos. El ilustre literato belga Emilio Verhaeren ha escrito en unos artículos sus impresiones de un viaje a España, en el cual, como Rodrigo Soriano, dominado por un atavismo maravilloso de raza, enloqueció de entusiasmo por las cosas de nuestra patria, persiguiendo tipos, paisajes, sensaciones fúnebres, corridas, muertes, cementerios, procesiones y fiestas de las que típicamente llama él ESPAÑA NEGRA.

Darío de Regoyos, acompañando al poeta belga en su itinerario, le siguió en sus ideas, dibujando algunas cosas que vieron juntos.

Tal es el libro, que lleva 27 grabados y 7 originales en boj.

Véndese al precio de 2 pesetas”⁷⁷.

76. El año anterior había llevado a cabo el “Álbum Vasco”, en este caso con litografías.

77. Citado por LEÓN, María Luisa de y VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel, op. cit., p. 22.



Cubierta de la primera edición de "La España Negra".

"La España Negra" es un libro que ejerció una gran influencia en sus contemporáneos.

Así Rof Carballo dijo que es la anticipación de los esperpentos de Valle Inclán, la pintura de Solana, las novelas de Camilo José Cela...⁷⁸

Y Joaquín de la Puente señala que "Regoyos es (...) literariamente noventayochista el mismo año del desastre"⁷⁹.

78. "Homenaje a Darío de Regoyos". Museo Provincial de Bellas Artes de Oviedo. Oviedo, 1980, p. 12.

79. PUENTE, Joaquín de la: "Semblanza", en *Darío de Regoyos*. Banco de Granada, Granada 1973, p. 21.

Ramiro de Maeztu en *Homenaje a Regoyos* dice: No es extraño que los hombres del 98 se sintieran influidos por la verdad que contenía el libro de Regoyos y Verhaeren”⁸⁰.

Y Juan de la Encina en el número de homenaje que le dedicó la revista *Hermes*:

“(...) lo que principalmente nos salta a la vista es que Darío de Regoyos fue un precursor de la visión de España que Baroja y Azorín nos darán años más tarde en Camino de Perfección y La Voluntad. «La España Negra», como los cuadros de Darío, han repercutido a no dudarlo, en la sensibilidad y modo de ver de los escritores y artistas del movimiento del 98”⁸¹.

Por otra parte, es en torno a esta época, 1898, cuando en la obra de Regoyos desaparecen los temas de la España Negra, es decir, el aspecto más expresionista y se centra en el paisaje, en los efectos de luz y de atmósfera, en la faceta más impresionista, en definitiva.



Víctimas de la fiesta, uno de los grabados de “La España Negra”. Esta obra debió influir en Picasso: basta comparar la cabeza del caballo que asoma por la derecha con la del de su *Gernika*.

80. Íbidem, p. 26.

81. ENCINA, Juan de la: op. cit.

Y así, entre los trabajos de su exposición, los de la revista *Luz* y la edición de “La España Negra”, pasó la estancia de Regoyos en Barcelona.

3. Actividad pictórica

Regoyos también debió mantener su actividad pictórica mientras vivió en Erreterria, con salidas a lugares cercanos que le proporcionaran motivos para sus cuadros, tal y como confirma la noticia de *La Voz de Guipúzcoa* que hemos citado antes y que hacía referencia a su traslado a Erreterria. Recordemos: “trabaja mucho en cuadritos de costumbres éuskaras”.



Toros en Pasajes, 1898.

Así la obra *Toros en Pasajes*⁸², que representa una corrida de toros en la plaza de Pasajes de San Juan, vista desde San Pedro, está fechado en 1898 y seguramente fue pintado el día de Santiago, en el que era tradición que hubiera toros en Donibane, como dicen los conocidos bertsos de Xenpelar:

*“Pasaiaiko herritik dator notizia
zezen bat izan dala jenioz bizia
kantatutzeroa nua bistan ikusia
alegratzeko triste dagoen guzia.*

*Santiago eguna Pasaian seinale
ailegatu eztanak egin beza galde
hasieran jendia zezenaren alde
azkenean etziran arrimatu zale”*⁸³

También debió pintar el “El baño en Rentería”. La mayoría de publicaciones fechan el cuadro en 1899 y las menos en 1898, así que bien pudo pintarlo en el verano de 1898 o en el mes de mayo de 1899 que resultó muy caluroso.

2ª parte: primavera de 1899

1. Participación en la Exposición Nacional de Bellas Artes

A su regreso de Barcelona y hasta su traslado a Villa Paloma, es decir, en la primavera de 1899, Regoyos se debió dedicar a preparar el envío de cinco cuadros a la Exposición Nacional de Bellas Artes, que se inauguró en Madrid el 8 de mayo y en la que, como venía siendo habitual, la crítica ignoró a Regoyos⁸⁴.

2. Exposición individual en La Maison d'Art

En mayo escribió a su amigo el gran mecenas Edmond Picard para que le organizara una exposición monográfica en las salas de La Maison d'Art de Bruselas. Esta exposición la debió montar a caballo entre Errenteria y Ategorrieta, ya que en la primera carta que escribe desde Villa Paloma le reclama a Losada que le envíe unos cuadros para la exposición.

No sabemos con exactitud cuando se inauguró, pero debió ser antes del 9 de julio, fecha en la que aparece en la revista *L'Art Moderne* un artículo sobre dicha exposición.

Al contrario de lo que le solía suceder en España, Regoyos vendió bien sus cuadros y obtuvo críticas favorables en Bruselas.

82. *Toros en Pasajes*, 1898. Óleo sobre lienzo 61 x 50 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

83. De Pasaia llega la noticia / de que ha habido un toro bravío / voy a cantar lo que he visto / para alegrar a los que estén tristes / El día de Santiago en un día señalado en Pasaia / quien no haya estado que lo pregunte / al principio la gente se acercaba al toro / pero al final no querían arrimarse.

84. SAN NICOLÁS, Juan: “Darío de Regoyos”. Kutxa. Donostia-San Sebastián, 1994, p. 140.

4. Erretereria en los cuadros de Regoyos

Sobre la huella que dejó Regoyos –persona y pintor– se ocupa nuestro paisano Antonio Valverde:

”Regoyos, el pintor asturiano-vasco, dejó en esta tierra un gran recuerdo, que perdura vivamente, de hombre de bien, afable y cordial. Dejó también, gracias a su obra, constancia de un paisaje más bello y limpio que el actual, razón por la que los vascos de hoy sienten doble emoción al contemplar sus cuadros: una emoción puramente estética, por la delicadeza y finura de las obras, y otra más literaria, que nos invade al reconocer en ellas lugares gratos que hoy ya no existen, no están totalmente desvirtuados por la incuria de los hombres, y que la pintura de Regoyos tiene la virtud de evocarnos fielmente”.

En efecto, no está mal recordar que, además de arte, los cuadros de Regoyos son documentos y que cobran especial importancia en el caso de una localidad que –al contrario de Hondarribia, Irun o Donostia– no tiene un corpus iconográfico demasiado relevante.

Por otra parte la transformación que ha sufrido “La pequeña Manchester” de tiempos de Regoyos ha sido tal que del patrimonio industrial que le propició ese apodo no ha quedado, literalmente, ni rastro. Y en lo que respecta a esta cuestión, para que se vea que Antonio Valverde no da puntada sin hilo, continúa diciendo:

“Lo decimos por experiencia propia. De nuestro pueblo Rentería, uno de tantos lugares donde residió aquel pintor nómada, conocemos varias obras suyas, como La procesión del Corpus en Rentería, extraordinariamente ambientada, La Iglesia del pueblo (Lezo), Niños bañándose en el río, pintado cerca de un molino renteriano llamado La Fandería. Pues bien, tenemos que reconocer que, antes de considerar tales cuadros como obras de arte, mil sugerencias y recuerdos nos vienen a la mente, debido a la sutileza con que Regoyos captó el ambiente de nuestro país. Admiramos sus cuadros, en primer lugar, como documentos preciosos, únicos e insustituibles, que ni una fotografía de la época, o una pintura mediocre pueden reemplazar.

De Lezo, cercano a Rentería, cuna del pintor Elías Salaverría y lugar famoso por las romerías y peregrinaciones a su Cristo negro y milagroso, hizo Regoyos una serie de motivos en diversas estaciones. Bajo la mole del monte Jaizquibel aparece el pueblecillo; diminutas casas y una recia iglesia de piedra dorada. Hoy, el lugar está cercado de enormes chimeneas y de edificios negruzcos”⁸⁵.

85. VALVERDE, Antonio: op. cit. Por cierto, que el texto continúa citando unas palabras de José María Salaverría: “Yo lo vi instalarse en el pueblecillo de Lezo y pintar la iglesia cuatro veces, en distintas estaciones; con nieve derretida, con sol, en verano, en otoño. El conjunto de aquellos cuatro cuadros es incomparable”.

Y estos textos fueron escritos hace cincuenta años. Sería digno de leer lo que escribiría hoy en día al respecto Antonio Valverde.

Antonio Sainz se ocupa en su artículo de dos obras de Regoyos en las que aparece Errenteria, pero son, al menos, cinco las obras de Regoyos de temática errenteriarra: tres paisajes urbanos y dos rurales. Cuatro de ellas ya aparecen citadas en la bibliografía sobre Regoyos y la quinta *–Paisaje de Rentería–* se expuso en 2008 en la muestra “Vida y obra de Regoyos en la Cuenca del Bidasoa”. Y digo que son al menos cinco obras porque como dejó escrito Julio Franco: “Siendo como fue su vida un vagabundeo permanente, por lo que conozco de Guipúzcoa, pienso que por allí por donde pasó dejó obra abandonada que se ha perdido”⁸⁶. Y, efectivamente, siguen saliendo a la luz cuadros (auténticos) de Regoyos, algo que se pudo comprobar durante la exposición “Regoyos en la cuenca del Bidasoa”, en la que varios particulares se interesaron por el peritaje de cuadros de Regoyos que había en su familia.

...

Salaverría se equivoca en que la serie de la iglesia de Lezo se compone, al menos, de siete cuadros; aunque está en lo cierto al calificarla de incomparable. Estas series eran habituales en el impresionismo, siendo la más famosa la de la catedral de Rouen, de Monet. Además de la iglesia de Lezo, Regoyos también tiene otras series de este tipo: la catedral de Burgos, la playa de Gros...

86. citado por LEÓN María Luisa de y VALDÉS FERNÁNDEZ Manuel: op. cit., p. 20.

Procesión en Rentería



1890
Óleo sobre lienzo
60 x 43 cm.
Colección particular



Pintado, probablemente, desde un balcón del número 5 de la calle Kapitanenea.

Este cuadro entronca con una de las temáticas que trabajó Regoyos: la España negra. Este tratamiento expresionista se mantiene hasta el 1900 aproximadamente y en paralelo a su obra impresionista. Este mundo de la España negra queda reflejado en el libro del mismo título del que hemos hablado anteriormente, libro que influirá en otros autores, así el maestro de la pintura expresionista Gutiérrez Solana también escribirá una descarnada España negra. También obras como el Gernika de Picasso parece que muestran la influencia de las ilustraciones de ese libro.

A través de estos recursos expresivos y esta temática Regoyos muestra su mirada crítica sobre aspectos como las manifestaciones religiosas o las corridas de toros. Sobre esta España negra dice Regoyos con crudeza: “España salvaje porque el clima

y las posadas la hacen insoportable, las chinches, el ajo, la pimienta, las salsas, el aceite, el pan, el vino, la suciedad en todo, y los perros que ladran de noche y los gallos que no dejan dormir, los caminos que no son más que pedruscos...”⁸⁷

Así pues, tanto las procesiones como las corridas de toros son temas recurrentes en la obra de Regoyos y los cuadros de esta serie se intercalan con otros de gran colorido y luz en una línea más característica del impresionismo.

En esta obra, “el encuadre espacial se realiza por medio de una forzada perspectiva, un punto de vista alto que impone un movimiento ascensional a la calle, e incluye en el cuadro un buen trozo del pavimento, a la vez que eleva la línea del horizonte y disminuye el trozo de cielo que habitualmente se muestra en los paisajes. Este encuadre, que suele ponerse en relación con las soluciones espaciales japonesas conocidas en Europa por medio de las estampas y utilizadas por los impresionistas,

es muy utilizado por Regoyos en otros cuadros como encuadre y forma de articulación espacial y compositiva, como ocurre con sus cuadros *Camino de Begoña* (1885), *Mercado Vasco* (1887), *Viento Sur, Irun* (1885), *La calle de Acalá* (1882) o *Camino de Miracruz* (1895)⁸⁸. Aunque estas palabras no fueron escritas para la obra que estamos tratando, se le pueden aplicar perfectamente.



El Corpus en Fuenterrabía, 1887.

El tema, además, no es ajeno a la corriente intelectual de Regeneracionismo, en la que se cultivan estos temas singulares, característicos de la cultura popular, que se plasman en una búsqueda de lo representativo, lo esencial y definitorio de la cultura de un pueblo⁸⁹.

Cuadros de temática similar: “*La fête Dieu à Fontarabie*” (1887), “*Las Hijas de María*” (1891).

87. VALDÉS FERNÁNDEZ Manuel. “Darío de Regoyos y la pintura española en la crisis de 1900”, en *De Arte*, 3, pp. 165-186, 2004.

88. QUINTANILLA MARTÍNEZ, Emilio: *Darío de Regoyos e Irun*, en “Vida y obra de Darío de Regoyos en la cuenca del Bidasoa”, pp. 49-50. Ayuntamiento de Irun. Irun, 2009.

89. *Ibidem*, pp. 49-50.

Novillos en Rentería, tiempo gris



1890
Óleo sobre cartón
32 x 27 cm.
Colección particular



1942.
Fotografía cedida por Kutxa.

“En los años siguientes (a 1892) hasta el 98, alcanzaron gran nombradía las novilladas renterianas de toros embolados que se daban en la plaza del Arrabal, hoy de los Fueros, cuando aún no existía el antiestético mercado que hoy la ocupa, y sí sólo un tingladillo en la parte Sur de la misma, para dicho objeto. En barreras desmontables que ponía el Ayuntamiento se apiñaba una multitud bullanguera de la que salían toreros con vocación de aviadores, por lo mucho que andaban por el aire”⁹⁰.

Estas novilladas se mantuvieron con diversas vicisitudes, como la prohibición de las mismas en el año de 1899 por las disposiciones de Lacierva acerca de las capeas. Del año 1942 es la fotografía de la Fototeca de Kutxa en la que se ve que la fiesta no había cambiado mucho con respecto a los tiempos de Regoyos, 50 años atrás.

Antonio Sainz apunta que el cuadro debe estar pintado desde un balcón del número 19 de la Plaza de los Fueros. Es curioso, porque algunos años más tarde

90. FERANZANIS: “La fiesta de toros en Rentería” rev. *Rentería*, Ayuntamiento de Rentería, 1929.

desde ese mismo balcón un joven Alfonso XIII acompañado de la Reina Regente contempló una novillada.

Respecto a los sentimientos de Regoyos por las fiestas de toros, además de en sus pinturas, los reflejó con claridad en sus escritos. Así, en 1882 durante un viaje por España y Marruecos anota en su cuaderno:

*“Unas mantillas que me vuelven loco, en una atmósfera que detesto. Es como un jardín de hermosas flores y frutos deliciosos en medio de un desierto, donde todo se excita, pero donde hay algo que envenena al mismo tiempo que satisface. Placeres que hacen sufrir, penas que dan goces. Un toro que detesto pero que me hace gritar ¡Bravo!, y a Théo hace huir horrorizado. Unos trajes de colores lujuriosos en medio de un sol que deja ciego. Un pueblo que amenaza al presidente de una corrida, porque no deja a un toro matar caballos. Una mujer que mira esta escena riendo. Un niño que dice que se divierte más allí que en los novillos porque se derrama más sangre. Un caballo que se pisa las tripas. Meunier que se tapa la cara. Una cara de ángel que se ríe como un demonio envuelta en una mantilla encantadora. ¡Cinco mil bocas que despiden gritos infernales que penetran hasta el cerebro. Una lluvia de cigarros; otra de silbidos. Varios hombres que tapan sangre con tierra como si acabaran de cometer un crimen...”*⁹¹.

Antonio Sainz dice: “Es una novillada sin novillo, pero con novilleros lo que se representa en el cuadro”. Y también: “Este cuadro fue adquirido por el gran compositor Isaac Albéniz, amigo íntimo de Darío de Regoyos y actualmente se encuentra en poder de los herederos de aquel famoso músico”⁹².

De hecho Isaac Albéniz llegó a poseer al menos diez cuadros de Regoyos, tanto procedentes de regalos del pintor como de compra. Regoyos tuvo un roce con Albéniz al querer que éste le pagara aquellos cuadros que no procedían de regalos⁹³, pues frecuentemente al visitarle el compositor escogía el que le gustaba y se lo llevaba. Por este motivo, le escribió una carta en 1907:

“Yo no me explico por qué motivo me devuelves mi carta y estás ofendido: me parece que por lo mismo que nuestra amistad es tan grande, antigua e irrompible que nos podemos decir todo lo que nos dé la gana. Me has hecho pasar mala noche por esa tontería. Sin duda, estabas de mal talante y no pensaste lo que hacías cuando has contestado. Si yo estuviera enfadado, no te hubiera

91. SAN NICOLÁS, Juan: “Darío de Regoyos”, p. 37. Ediciones Catalanes. Barcelona, 1990.

92. SAINZ ECHEVERRÍA, Antonio: op.cit., pp. 11-13.

93. Regoyos le regaló varios cuadros a Albéniz, de hecho Regoyos regaló numerosos cuadros a mucha gente. Baroja cuenta que él mismo podía haber tenido cuadros de Regoyos de haber querido, ya que más de una vez le ofreció regalárselos, es más, el mismo Baroja nos dice que en una ocasión unos obreros fueron a hacerle una obra a Regoyos en la casa de Ategorrieta y que éste les ofreció regalarles unos cuadros que les habían gustado.

*mandado el retrato de mi chica, como así lo hacía mientras tú me escribías. Una mala interpretación trae un disgusto. Mis quejas son naturales al verme el Señor de los 40 duros (...)*⁹⁴.

Hay que decir que Regoyos –que era un buen guitarrista y tampoco cantaba mal– conoció a Isaac Albéniz en Bruselas, cuando Issac Albéniz y el violinista Enrique Fernández Arbós –amigo de Regoyos desde la adolescencia–, fueron seleccionados para perfeccionar sus estudios en Bruselas y Regoyos se les unió en lo que sería el comienzo de una larga estancia en Bélgica.

Volvemos a encontrar reunidos a los tres amigos en 1899 en Donostia con motivo de un concierto que dio el famoso organista Eugène Gigout en el Salón Bellas Artes el domingo 24 de septiembre y en que colaboró Albéniz, seguido de otro concierto que dio Enrique Fernández Arbós el 29 de septiembre en el mismo lugar (quizás con el “*Extradivarius*” que menciona el periódico). Regoyos –ya instalado en Villa Paloma– acompañó a su amigo Albéniz en su despedida:

*“Los Sres. Albéniz y Gigout, fueron acompañados hasta Hendaya por el pintor impresionista Darío Regoyos y saludados a su paso por Biarritz por el violinista Arbós”*⁹⁵.

Otros cuadros de temática taurina son: “*Courses de taureaux, côté de l’ombre*” (1882), “*Courses de taureaux, côté soleil*” (1882).



Isaac Albéniz y Enrique Fernández Arbós.

94. PRADO VADILLO, Mercedes: op. cit., p. 213.

95. *La Voz de Guipúzcoa*, martes 26 de septiembre de 1899. Este mismo periódico publica el día 29 una nota con motivo del concierto de Enrique Fernández Arbós en la que se alude a la amistad entre los tres artistas: “Fueron compañeros inseparables y entusiastas de Arbós, en Bruselas, el hoy también célebre pianista y compositor Albéniz, y el renombrado pintor impresionista Regoyos”. La verdad es que el verano donostiarra en lo musical era de lo más animado, pues además de Gigout, Albéniz y Arbós, ese verano pasaron por la ciudad como visitantes e intérpretes, Ignacio Tabuyo, Leo de Silka, Pablo Sarasate o Fabián Furundarena.

Rentería y las Peñas de Aya



1895
40 x 49,5 cm
Colección particular

El cuadro representa el piso alto de las casas de los números de la plaza de los Fueros, con uno de los laterales de la Iglesia de la Asunción (se aprecia algún contrafuerte) y la Peña de Aya al fondo. No hemos podido reconocer de qué casas de la plaza de los Fueros se trata, ni siquiera a través de fotografías antiguas.

Este cuadro, como los dos anteriores está pintado desde un balcón de la plaza de los Fueros (en la época plaza del Arrabal), quizás desde el número 19. Esto de pintar desde los balcones es habitual en las vistas urbanas de los pintores impresionistas y, en el caso concreto de Regoyos, de lo más frecuente. Al comentar la obra de Regoyos titulada “Mercado de Dax” Juan San Nicolás nos señala que “Esta obra la llevó a cabo desde la ventana de su habitación, ya que le horrorizaba pasar frío porque le impedía pintar”⁹⁶. Y habida cuenta de que la Peña de Aya aparece nevada hay que suponer que haría fresco, por lo que el balcón ofrecería algo de protección a Regoyos⁹⁷.

96. SAN NICOLÁS, Juan: “Darío de Regoyos”, p. 226. Ediciones Catalanes. Barcelona, 1990.

97. Así, Regoyos manifiesta en sus cartas la voluntad de ir a pintar en invierno a lugares como Castellón (“No es por los naranjos, sino por no olvidar el aire libre y trabajar con menos frío”) o Málaga (“Después de Navidad, me iré hacia la provincia de Málaga, donde se pueda trabajar del natural porque el invierno para mí es una tortura”).

En VADILLO, Mercedes: op. cit., pp. 137, 139. S. L., 1994.



Vista de la Alhambra. Este cuadro de Regoyos tiene un planteamiento similar al de *Rentería y las Peñas de Aya*.

Este cuadro se vendió por 49.250 euros en una subasta de Sotheby's en noviembre de 2009. Por cierto, las medidas del cuadro hay que tomarlas con ciertas reservas ya que otras fuentes dan unas dimensiones de 25 x 28,5 cm.

Dado que Regoyos pintó numerosas obras por la comarca, la Peña de Aia aparece en muchos de sus cuadros, frecuentemente vista desde Irun, como un elemento secundario del paisaje y es raro que tenga un protagonismo tan grande como en este cuadro.

Cuadros de temática similar: "Dolce fan niente" (1885).

El baño en Rentería



1899
Óleo sobre lienzo
76,5 x 57,5 cm.
Museo de Bellas Artes de Bilbao

Se trata, sin duda, del cuadro más conocido y más reproducido de la serie que pintó en Errenteria. En palabras de Lily Litvak:

La luz es la protagonista de Baño en Rentería, de Regoyos, reflejándose en las aguas y revistiendo al paisaje con acentos breves y cualidades fugitivas.

El agua juega un papel tan importante en el mundo impresionista porque es el espejo del movimiento, el agua no se separa del color cambiante del cielo. La superficie acuática es la más propicia para reproducir las formas y colores, diluyendo los contornos, mostrándolos o escamoteándolos. Luz y movimiento captados con la técnica impresionista de los pintores, con la aplicación de la pintura en pinceladas vivas e incisivas, en puntos o comas, en sus

colores elementales, y confiando al espectador el cuidado de percibir el color resultante.

*El impresionismo estaba preocupado con la representación de los efectos cambiantes en el mundo externo: hojas que tiemblan en las aguas de un río, manchas de luz y sombra que se destacan y desaparecen sobre los campos, los campesinos atareados en sus labores*⁹⁸.

Regoyos pintó en este paisaje idílico el mismo río que años después y casi en su desembocadura, recogería Daniel Vázquez Díaz, esta vez con un espíritu bien diferente, ya que se trata del paisaje industrial en torno a la Real Compañía Asturiana de Minas⁹⁹.

Vicente Cobreros habla de la creación de este cuadro en sus artículos de 1958 y 1973. En este último dice: “Una tarde de verano, nos convencimos los arrapiezos del pueblo, que aquel señor ‘prantzés’ que iba a pescar por los alrededores de La Fandería, no iba a pescar, sino a pintar. Y, por si hubiera dudas, nos inmortalizó bañándonos en Estitxo a toda la cuadrilla. Cada vez que voy a Bilbao y tengo tiempo, no dejo de visitar el Museo. Allí está el cuadro de Regoyos, refulgente de luz, como una gema. Me gusta asomarme a esa ventana, aparte de por saborear el goce estético del ‘momento’, logrado por el maestro en el lienzo, porque me retrotrae setenta años renterianos”¹⁰⁰.

El artículo de Vicente Cobreros contiene algunas afirmaciones desconcertantes, por ejemplo, cuando habla de sus recuerdos de cuando Regoyos pintó “El baño en Rentería” las fechas no concuerdan, ya que el cuadro está datado en 1899 y Vicente Cobreros Uranga nació en Tolosa en 1898, es decir que a la sazón debía contar un



Regoyos pintando en Durango o Donostia, según las fuentes.

98. LITVAK, Lily. “Imágenes y textos: Estudios sobre literatura y pintura (1849-1936)”. Ediciones Roditi, 1998.

99. Daniel Vázquez Díaz, “La fábrica bajo la niebla”, de 1920. Esta de Vázquez Díaz y la de Regoyos son las dos obras más pintóricas más importantes que ha inspirado el paisaje erreteriarra. Ambas están en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

100. COBREROS URANGA, Vicente: op. cit.

año. La fecha del cuadro no debe estar equivocada, ya que Regoyos en una carta con la fecha probable de 2 de diciembre de 1901, le reclama a Losada una serie de cuadros para una exposición que está preparando en la Galería Silberberg de París. Y menciona el cuadro que nos ocupa: “Si he vendido al Ayuntamiento (de Bilbao) el de la nieve, mándame también el Baño en Rentería porque aprovecharé el marco”¹⁰¹.

Es más, en esa fecha la familia de Vicente Cobreros todavía no se debía haber trasladado a Errenteria, ya que en 1900 es bautizada en Tolosa su hermana María del Carmen. Por lo tanto, si la memoria de Vicente Cobreros no falla, el cuadro que estaba pintando Darío de Regoyos debía ser otro.

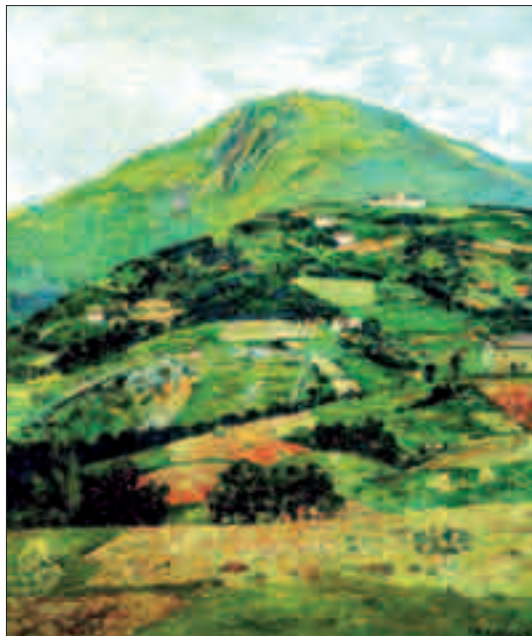
Podemos llegar más lejos aún: las obras que conocemos de Regoyos pintadas en Errenteria datan de entre 1890 y 1900. Esto no quiere decir que no hubiera más visitas y más cuadros, como ya hemos dicho antes, pero cabe pensar que el cuadro del que nos habla Vicente Cobreros es algún otro que desconocemos.

Antonio Sainz también se ocupa de este cuadro: “(...) representa un paraje cercano al que los chavales de entonces que hoy peinamos canas llamábamos ‘Presa’ (...) Allí, aguas arriba de la presa, aprendimos a nadar incontables generaciones de renterianos”. Y más adelante: “Si el lector lo contempla, podrá identificar el lugar que se contempla en la escena, fijándose en el fondo, en el que se aprecia el collado de Aritxulegi, de Oyarzun, entre las pendientes de Errenga-Bianditz, a la derecha, y la de la Peña de Aya a la izquierda”¹⁰².

101. PRADO VADILLO, Mercedes: op. cit., p. 80.

102. SAINZ ECHEVERRÍA, Antonio: op. cit., pp. 11-13.

Paisaje de Rentería



1900
Óleo sobre lienzo
55 x 46 cm
Galería Michel Mejuto



Sobre este cuadro poco podemos decir. Su propietario es la Galería Michel Mejuto de Bilbao y se expuso en 1898 en la muestra “Darío de Regoyos en la cuenca del Bidasoa” y hasta ese momento parecía permanecer inédito. Al menos no hemos encontrado ni reproducción ni referencia alguna al mismo en la bibliografía consultada. Esto nos muestra que Regoyos aún nos puede deparar alguna sorpresa en su relación con Erreterria.

En cuanto a lo que representa, aunque no es tan evidente como en sus vistas urbanas, puede tratarse del Monte San Marcos desde la ladera de Arramendi hacia Pontika.

Cuadros de temática similar: “La Rhune” (1886), “Alrededores de Ginebra” (1886), “Vista de Pagasarri” (1890).

5. Conclusión

Si bien Erreterria no tuvo una relevancia excepcional en la vida y en la obra de Darío de Regoyos, no se puede obviar ni su estancia en dicha villa, ni los cuadros en los que pintó sus paisajes.

Para un pintor que no solía permanecer demasiado tiempo en un mismo domicilio, no está mal mantener durante siete meses –o quizás algo más– una misma dirección. Máxime cuando su tendencia era la de habitar en grandes ciudades antes que en las pequeñas localidades en las que lo hacía obligado por su situación económica.

Además, no se trata sólo del tiempo transcurrido, sino de las vivencias, y como hemos visto, durante su estancia sucedieron importantes acontecimientos en la vida privada de Darío de Regoyos –nacimiento de su primer hijo varón–, en su carrera artística –exposiciones en Barcelona, Bruselas y Madrid; dirección artística de la revista *Luz*– y literaria –publicación de “La España Negra”–, así como en la escena política –guerra hispano-americana–.

Cinco cuadros, al menos, de una obra que consta de más de 600 no forman un gran conjunto, pero si tenemos en cuenta todos los cuadros que pintó en Oarsoaldea (Erreterria, Lezo, Pasaia y Oiartzun), veremos que superan la veintena.

Este es el resumen del trabajo realizado. Aún quedan algunas dudas por despejar y hay margen para seguir trabajando sobre esta cuestión. No toda la prensa de la época, que tan fructífera ha resultado, está disponible para la consulta, a pesar de lo cual pienso que pueden aparecer publicaciones hoy no disponibles que nos aporten más información. Igualmente, una investigación en profundidad sobre el corpus pictórico de Regoyos podría deparar novedades. Asimismo, y aunque es difícil, se podría esperar que apareciera alguna nueva carta o documento sobre Regoyos que nos proporcionara más información.

La memoria histórica que tenemos los erreterriarras sobre nuestro pasado es muy mejorable, así como lo son las iniciativas para mantener nuestro patrimonio cultural en su sentido más amplio. Hay diversas personas y entidades que están trabajando satisfactoriamente para mejorar esa memoria, y a ello aspira también este trabajo.

LA TÉCNICA PICTÓRICA EN RELIEVE DEL BROCADO APLICADO EN EL TRÍPTICO DE LA ASUNCIÓN-CORO- NACIÓN DE LA VIRGEN DE RENTERÍA

Ainhoa RODRÍGUEZ LÓPEZ

Índice

Introducción

Estado actual del tema

La policromía de retablos

La técnica pictórica en relieve del brocado aplicado

El brocado aplicado en Guipúzcoa

Análisis del brocado aplicado a través de las fuentes documentales

Panorama artístico a finales del siglo XV y siglo XVI en el País Vasco y Guipúzcoa en concreto

Tipologías de retablo en el siglo XVI

La policromía retablística del siglo XVI

Mecenas y artesanos de retablos

Encaje histórico-artístico de la técnica del brocado aplicado

Contexto histórico-artístico

Motivaciones artísticas

Motivaciones religiosas

Motivaciones comerciales

Motivaciones políticas

Difusión del estilo artístico flamenco en la península ibérica

Difusión del brocado aplicado en la península ibérica

Talleres y artesanos en la península ibérica con especial atención a los que actuaron en el País Vasco

Terminología y construcción del brocado aplicado

Terminología en otros idiomas

Proceso de ejecución

Tipologías y temáticas

Aplicación de los patrones de estudio al tríptico de Rentería

Descripción del marco geográfico de estudio

Localidades y parroquias seleccionadas

Rentería. Parroquia de la Asunción de Santa María

Zumaya. Parroquia de San Pedro

Oñate. Parroquia de San Miguel

Oñate. Monasterio de Bidaurreta

Alzaga. Parroquia de San Miguel

Tríptico de la Asunción-Coronación de la Virgen (1505-1510) en la Parroquia de la Asunción de Santa María, Rentería

Ficha del retablo

Ficha de localización de los brocados aplicados

Fichas de los brocados aplicados

Tabla-resumen de materiales empleados en los brocados aplicados

Estudio de los brocados aplicados del tríptico de Rentería

Introducción

La superficie decorada

Soporte y su preparación

Preparación

Imprimación o base de color

Adhesivo

El brocado aplicado

Masa de relleno

Lámina de estaño

Mixtión

Lámina de oro

Pintura opaca y corladura

Barniz / Protección

Conclusiones

Bibliografía

Introducción

El presente trabajo ha sido extraído de la tesis doctoral europea titulada *Análisis y clasificación de los brocados aplicados de los retablos de Guipúzcoa* defendida el 23 de octubre de 2009 por Ainhoa Rodríguez López en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.

El propósito de este trabajo es acercar al lector al conocimiento general de la técnica pictórica conocida bajo el nombre de *brocado aplicado*, mostrarle en detalle los ejemplos de esta técnica localizados en el tríptico de la Asunción-Coronación de la Virgen sito en la parroquia de la Asunción de Santa María de Rentería y ubicar los hallazgos detectados en el tríptico de Rentería dentro del panorama actual de la técnica del brocado aplicado en el territorio histórico de Guipúzcoa, estableciendo comparaciones a nivel técnico e histórico entre las obras guipuzcoanas que presentan la técnica en cuestión.

Estado actual del tema

La policromía de retablos

El estudio de la policromía de los retablos esculpidos, compuestos fundamentalmente por esculturas y relieves, no es un área que haya sido tratado en profundidad.

Así, por ejemplo, el historiador del arte Ignacio Cendoya Echaniz¹ pone de relieve que para comprender de una forma más completa la realidad artística en

1. CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio. "Reflexiones en torno al arte del s. XVI en Gipuzkoa". En: *Revisión del Arte del Renacimiento*. Donostia: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 1998. Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales; 17. p. 165.

Guipúzcoa durante el siglo XVI es necesaria una tarea de profundización a través de diversas vías de investigación, que aunque él mismo no especifique, es muy probable que una de ellas sea la ampliación de nuestro conocimiento de la policromía de los retablos guipuzcoanos del siglo XVI.

Otro historiador del arte, Pedro Luis Echeverría Goñi², especifica que la policromía es una especialidad inédita a excepción de estudios puntuales.

Asimismo, Teresa Gómez Espinosa³, también historiadora del arte, confirma el poco interés de los historiadores por el estudio de la policromía de esculturas.

Estos dos últimos historiadores coinciden en que, afortunadamente, esta falta de interés ha dado paso en los últimos años a un incremento del estudio de la policromía en retablos españoles tanto por parte de historiadores del arte como de conservadores-restauradores de arte y químicos.

Esto se detecta en las dos últimas décadas en el País Vasco y Navarra a través de las investigaciones desarrolladas por historiadores las cuales se centran en la caracterización y evolución de los procedimientos pictóricos y los motivos. Con objeto de valorar adecuadamente las técnicas pictóricas, los historiadores del arte se basan en las memorias técnicas y científicas de los restauradores, pertenezcan éstos a empresas privadas o a los Servicios de Restauración de las Diputaciones del País Vasco⁴.

En verdad, los trabajos de conservación y restauración llevados a cabo sobre obras retablisticas significativas de nuestro patrimonio tienen, desde hace unos años, como resultado extensas memorias de análisis de los métodos y materiales de construcción y policromado de los retablos –obtenidos por medio del uso de técnicas científicas–, así como de los tratamientos y productos empleados a lo largo de las intervenciones conservadoras y restauradoras⁵.

2. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. “Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento: la pinceladura norteña”. En: *Revisión del Arte del Renacimiento*. Donostia: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 1998. Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales; 17. p. 75.

3. GÓMEZ ESPINOSA, Teresa. “Policromía del gótico final. Retablo mayor de la catedral de Toledo y obras burgalesas de Gil Siloe”. En: YARZA LUACES, J.; IBÁÑEZ PÉREZ, A.C. (dir.). *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época. Burgos 13-16 octubre de 1999, Centro Cultural “Casa del Cordón”*. Burgos: Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes; Caja de Burgos; y Universidad de Burgos, 2001. p. 573.

4. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. “Evolución de la policromía entre los siglos XV y XIX”. En: ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. (dir. y coord.). *Retablos. Euskadi. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco*. Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001. p. 331.

5. Uno de los mejores y más antiguos exponentes de memorias técnicas de procesos de restauración se encuentra en los boletines del IRPA (Instituto Real de Patrimonio Artístico, sito en Bruselas, Bélgica). En las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX restauradores y científicos del IRPA comienzan a aplicar exámenes técnicos a los retablos que se van a someter a restauración. Estos análisis se orientan principalmente al estudio de los revestimientos policromos, sus gamas cromáticas y sus repertorios decorativos. La finalidad es conocer materialmente las policromías para proponer y desarrollar intervenciones más técnicas o científicas que respeten los valores intrínsecos (histórico y estético) de los retablos. En: MUÑIZ PETRALANDA, Jesús. “El retablo gótico esculpido”. En: ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. (dir. y coord.). *Retablos. Euskadi. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco*. Vitoria:

Dichos trabajos monográficos, en los que con frecuencia historiadores del arte colaboran con restauradores (y químicos), dotan de un corpus original y muy valioso sobre estilos pictóricos, sus técnicas y sus materiales constituyentes a los historiadores para que éstos puedan realizar sus tareas de caracterización y evolución de las diferentes variantes policromas identificadas en retablos.

No obstante y a pesar del aumento en nuestro país de las investigaciones y publicaciones acerca de las policromías de retablos tanto desde una perspectiva historiográfica (producto de los historiadores del arte) como técnica (labor de los conservadores-restauradores de arte y de los químicos), aún hoy se consideran escasas⁶.

Esta carencia no es exclusiva de España. También se manifiesta en otros países latinoamericanos con un importante patrimonio retablístico, como son: Colombia, Cuba, Ecuador, Panamá, Perú y Venezuela. Estos siete países elaboraron una Carta de los Retablos en Cartagena de Indias (Colombia) en marzo de 2002⁷ en la que en el apartado correspondiente a documentación e investigación ponen de relieve la deficiencia o ausencia de estudios históricos y artísticos sobre retablos que contengan un análisis formal, estilístico, histórico, técnico y material. Consideran que este tipo de proyectos son fundamentales para intervenir adecuadamente en un retablo. Por otro lado, y centrándonos en el tema que nos ocupa, dichos proyectos son imprescindibles para adquirir un conocimiento lo más completo posible sobre el amplio repertorio de técnicas pictóricas empleadas en la decoración de retablos a lo largo de los siglos.

En cualquier caso, en el presente son básicamente dos los tipos de trabajo que podemos encontrar sobre policromía de retablos. En primer lugar, estudios de caracterización y evolución de las técnicas y motivos pictóricos de retablos enmarcados en un estilo artístico. En segundo lugar, monografías de retablos restaurados que incluyen un apartado de análisis técnicos y materiales de la policromía.

...

Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001. p. 121. Y RODRÍGUEZ LÓPEZ, Ainhoa. "El brocado aplicado en la retablística e imaginería vascas: materiales, técnica de ejecución y conservación-restauración. Las nuevas tecnologías y metodologías en el estudio y tratamiento de las técnicas de policromía de los retablos y las esculturas en madera". Directora: María Teresa Escotado Ibor. Trabajo de investigación de doctorado. [Presentado para la obtención del Certificado-Diploma de Estudios Avanzados en Criterios y Técnicas de Conservación y Restauración de Bienes Culturales]. Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, Sección de Conservación y Restauración, Lejona, 2004.

6. GÓMEZ ESPINOSA, Teresa. "Policromía del gótico final. Retablo mayor de la catedral de Toledo y obras burgalesas de Gil Siloe". Op. cit. p. 573.

7. BRUQUETAS, Rocío; CARRASSÓN, Ana; GÓMEZ ESPINOSA, Teresa. "Los retablos. Conocer y conservar". *Bienes Culturales. Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español. Retablos*. 2003. nº 2. Madrid: Instituto del Patrimonio Histórico Español, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Secretaría de Estado de Cultura, MECD. p. 45.

Mientras que los primeros muestran una visión más global de la policromía al abarcar un conjunto de retablos, los segundos ofrecen un enfoque científico de la misma.

En conclusión, se echan en falta trabajos que conjuguen ambas perspectivas. Es decir, investigaciones científicas de policromías de diferentes grupos de retablos⁸ que deriven en caracterizaciones y líneas evolutivas estilísticas, técnicas y materiales de los procedimientos pictóricos.

La escasez de estudios historiográficos así como de estudios técnicos de la policromía de retablos, unido a la carencia de trabajos más completos que aúnen las disciplinas histórica y científica en el análisis y conocimiento de las policromías de distintos conjuntos de retablos, tienen su reflejo en forma de preocupación en la Carta de los Retablos de 2002 en la que explícitamente se declara que los centros universitarios deben asumir con mayor determinación programas de investigación en el campo de la retablística⁹.

La técnica pictórica en relieve del brocado aplicado

El brocado aplicado está considerado una de las técnicas pictóricas decorativas más detallistas, preciosistas y laboriosas a nivel técnico y material que se utiliza en el revestimiento policromo de imaginería y pintura tanto dentro como fuera de nuestras fronteras¹⁰.

Sin embargo, también está considerada como una de las técnicas de pintura más desconocidas. Este importante desconocimiento del brocado aplicado tiene diversas causas¹¹.

En primer lugar, una de las causas principales es la escasez de estudios de la técnica, en nuestro país en particular¹², donde se han analizado pocos casos y, por lo tanto, no contamos con suficiente documentación. Fundamentalmente se detecta un notable vacío en lo que respecta a investigaciones con una metodología científica específica. De ahí, que todavía existan en el presente numerosas

8. Cada grupo de retablos puede tener uno o varios denominadores comunes como, por ejemplo, ubicarse en un territorio geográfico concreto y/o estar circunscritos a un estilo artístico determinado.

9. BRUQUETAS, Rocío; CARRASSÓN, Ana; GÓMEZ ESPINOSA, Teresa. Op. cit. p. 45.

10. RODRÍGUEZ LÓPEZ, Ainhoa. "Decoración policroma en relieve. El brocado aplicado. Materiales, técnicas y conservación". *Restauración & Rehabilitación (R & R) - Revista Internacional del Patrimonio Histórico*. 2007 (Noviembre). n.º 105. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia (UPV). p. 66.

11. GONZÁLEZ LÓPEZ, María José. "Brocado aplicado: fuentes escritas, materiales y técnicas de ejecución". *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. Año VIII (Junio 2000). n.º 31. Sevilla: Consejería de Cultura-Junta de Andalucía-IPH. pp. 67, 68 y 74.

12. BERASAIN SALVARREDI, Ion; BARRIOLA OLANO, María Teresa (Albayalde Restauración de Obras de Arte, S.L.). "Aproximación a la policromía del Retablo de San Antón. Parroquia de San Pedro de Zumaia (Gipuzkoa)". En: *Revisión del Arte del Renacimiento*. Donostia: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 1998. Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales; 17. p. 383.

incógnitas referentes a aspectos histórico-artísticos –como puede ser la distribución geográfica, cronología, autorías, tipologías, motivos– y en especial a aspectos técnicos –procesos de elaboración y variantes de la técnica, materiales constituyentes de los diferentes estratos, deterioros y posibles causas–¹³.

Semejante carencia de documentación redundante en la dificultad de acceso a la misma, ya sea a través de su consulta en publicaciones especializadas o a través del intercambio de información entre especialistas, evitando la consecución de una formación actualizada de los últimos. Estas circunstancias inciden negativamente en la divulgación y mejor conocimiento del brocado aplicado.

Una tercera causa de desconocimiento es el mal estado de conservación en el que por lo general los ejemplares de este tipo de decoración llegan hasta nuestros días. Como hemos mencionado en el primer párrafo, se trata de una técnica laboriosa compuesta por la superposición de al menos ocho capas de diferente naturaleza. Esto resulta con frecuencia en motivos decorativos de difícil conservación debido a la propia fragilidad de la técnica cuya estabilidad depende de la evolución de los múltiples materiales que participan en su composición.

Como última y cuarta causa, hay que señalar el ocultamiento –parcial o total– de brocados aplicados por medio de repintes o repolicromados; predominando los últimos como consecuencia de cambios de gustos o estilos artísticos.

Toda esta serie de condiciones, se presenten o no juntas, han derivado en la incomprensión e ignorancia de los restauradores de los siglos XIX y XX¹⁴ que no han estado capacitados para la identificación o reconocimiento de la técnica en obras de distinta tipología.

Las consecuencias de esta incapacitación han provocado que en determinadas ocasiones las decoraciones de brocado aplicado no hayan sido intervenidas (en un acto de prudencia al desconocer el tipo de técnica y materiales que se tenían entre manos) y en otros casos hayan sido sometidas a procesos devastadores con pérdidas irreparables¹⁵.

13. GARCÍA RAMOS, Rosaura; RUIZ DE ARCAUTE MARTÍNEZ, Emilio. “El “brocado aplicado”, una técnica de policromía centroeuropea en Álava”. En: *Revisión del Arte del Renacimiento*. Donostia: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 1998. Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales; 17. p. 411.

14. SERCK-DEWAIDE, Myriam. “Décors en relief: Approche technologique et historique”. En: *Le Retable d'Issenheim et la sculpture au Nord des Alpes à la fin du Moyen Âge. Actes du Colloque de Colmar (2-3 Novembre 1987)*. Colmar: Musée d'Unterlinden, 1989. Bulletin de la Société Schongauer. p. 91.

15. RODRÍGUEZ LÓPEZ, Ainhoa. “Decoración policroma en relieve. El brocado aplicado. Materiales, técnicas y conservación”. Op. cit. p. 66. Y SERCK-DEWAIDE, Myriam. “Relief decoration on sculptures and paintings from the thirteenth to the sixteenth century: technology and treatment”. En: MILLS, J.S. y SMITH, P. (eds.). *Cleaning, retouching and coatings: technology and practice for easel paintings and polychrome sculpture. Preprints of the contributions to the thirteenth IIC Brussels Congress, 3-7 September 1990*. London: The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC), 1990. p. 37.

Estos resultados poco afortunados han estado motivados por tratamientos y productos de conservación-restauración que son considerados habituales sobre otras técnicas policromas al funcionar correctamente, pero que aplicados sobre la técnica que nos ocupa tienen consecuencias nefastas para la conservación de sus características originales¹⁶. Evidentemente la aplicación de tratamientos no adecuados está motivada por el desconocimiento existente sobre la técnica del brocado aplicado y sus materiales.

Algunas de estas reacciones negativas sobre motivos de brocado aplicado producidas por procedimientos calificados como usuales, son: la desintegración de los materiales pictóricos por efecto del empleo de determinados disolventes para la eliminación de repolicromías o repintes o para la limpieza de la superficie pictórica; el aplastamiento de los relieves con calor (sobre todo si son de cera) y/o presión para la fijación de los estratos; la disgregación de los materiales a causa de su inmersión en consolidantes para madera¹⁷.

Tratamientos de conservación y/o restauración inapropiados en el campo de la retabística (dentro de la que se incluye el brocado aplicado como recubrimiento policromo de retablos) ocasionados por una carencia de formación teórico-práctica continua, así como su fomentación para evitar futuros percances, se pone en relieve en el segundo punto del apartado referente a formación de profesionales de la Carta de los Retablos de 2002¹⁸:

“... se pone de manifiesto la necesidad de formación continuada y reciclaje de profesionales que están actuando en la conservación en este campo del patrimonio [los retablos]. La falta de formación se refleja en intervenciones desafortunadas realizadas por personal no idóneo, problema especialmente generalizado en el ámbito de la retabística. Una de las vías que hay que potenciar es la creación y mantenimiento de una red de comunicación entre especialistas que permita actualizar permanentemente la información”.

Debido, fundamentalmente, a labores de conservación y restauración llevadas a cabo sobre conjuntos retabísticos, dentro y fuera de España, en las últimas décadas se han ido descubriendo nuevos casos de brocado aplicado. Estos hallazgos han conllevado dos realidades.

La primera es que el uso del brocado aplicado no es tan excepcional o inusual como se creía en un principio¹⁹ (así lo corrobora su dispersión por España y

16. GONZÁLEZ LÓPEZ, María José. Op. cit. p. 74.

17. SERCK-DEWAIDE, Myriam. “Décors en relief: Approche technologique et historique”. Op. cit. p. 91. Y GONZÁLEZ LÓPEZ, María José. Op. cit. p. 74.

18. BRUQUETAS, Rocío; CARRASSÓN, Ana; GÓMEZ ESPINOSA, Teresa. Op. cit. p. 46.

19. GARCÍA RAMOS, Rosaura; RUIZ DE ARCAUTE MARTÍNEZ, Emilio. “Aproximación al brocado aplicado en España: Desarrollo y extensión”. En: *XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Castellón: Servei de Publicacions-Diputació de Castelló, 1996. p. 748.

Portugal²⁰), a pesar de seguir siendo un método muy sofisticado en la ornamentación de imaginería que denota la importancia de la obra puesto que, salvo excepciones, siempre se detecta en trabajos de gran riqueza artística²¹.

La segunda realidad del considerable aumento de nuevos ejemplares de brocado aplicado es el evidente interés por su estudio que el mismo ha impulsado. Sin duda alguna, esta motivación ha promovido en los últimos años más investigaciones, más conocimiento, más divulgación y más atención y cuidado en la intervención de cualquier obra susceptible de contener en su policromía este tipo de decoración. No obstante y tal y como mencionamos al principio, todavía hoy día es notable el desconocimiento existente sobre el tema.

En concreto, en el ámbito extranjero, la aproximación a una mejor comprensión del brocado aplicado parte de Mojmir S. Frinta autor de la primera publicación íntegramente sobre la técnica en 1963. A partir de esa fecha, diferentes autores han descrito y analizado ejemplos de la misma en retablos y esculturas, particularmente ubicados en Alemania y Países Bajos; lugares donde se plantea tuvo origen el brocado aplicado y donde, por consiguiente, más retablos de madera aparecen aún todavía con decoraciones aplicadas de brocados en relieve²².

En el ámbito nacional, es de obligada referencia la aportación que María Elena Gómez Moreno hace sobre la técnica en 1943²³ (veinte años antes que Frinta, aunque desde una perspectiva menos técnica que éste). Si bien es cierto que no se refiere a ella con el término de brocado aplicado y que presenta ciertas imprecisiones en su descripción, hay que admitir que, según la bibliografía especializada, es el primer testimonio escrito sobre la cuestión en nuestro país.

Gómez Moreno la denomina “técnica flamenca del grabado o de la cera” y la describe del modo siguiente:

“Las ropas van... decoradas con motivos imitando los brocados góticos;... se recubría el yeso con una capa de cera y sobre ella se grababa, dorando encima a la sisa, o sea con oro mate, ya que el procedimiento no permite el bruñido; esta técnica permitía primo-

20. GÓMEZ ESPINOSA, Teresa. “El Retablo Mayor de la Catedral de Toledo. Estilo y policromía”. En: *Actas Jornadas Técnicas de Conservadores de Catedrales. Las Catedrales en España*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1998.

21. EQUIPO 7 RESTAURACIÓN S.A. “Proceso de Restauración del Retablo Mayor del Santuario de la Encina”. En: BARRIO LOZA, J.A. (aut.); EQUIPO 7 RESTAURACIÓN S.A. (aut.). *El Retablo Mayor del Santuario de la Encina de Arceñiega en Álava*. Bilbao: Iberdrola, S.A., 1999. Col. Cuadernos de Restauración; 2. p. 50.

22. DARRAH, Josephine A. “White and Golden Tin Foil in Applied Relief Decoration: 1240-1530”. En: HERMENS, E. (ed.). *Looking through paintings. The study of painting techniques and materials in support of art historical research*. Leiden, The Netherlands: De Prom and Archetype Publications, 1998. Col. Leids Kunsthistorisch Jaarboek. pp. 50, 61 y 62.

23. GÓMEZ MORENO, María Elena. *La policromía en la escultura española*. Madrid: Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid, 1943. Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid; 16. pp. 15-17.

res exquisitos. La cera, con el tiempo, se ha ennegrecido, oscureciendo también al oro, que ha tomado el aspecto de una pintura pardusca” [es muy posible que este oscurecimiento general de la superficie pictórica provenga principalmente de la lámina de estaño oxidada que al no identificarla la autora atribuye el ennegrecimiento al deterioro natural de la cera].

Hasta casi cincuenta años después de esta descripción, para ser más específicos, a partir de 1988, es cuando se comienza a estudiar con mayor frecuencia la técnica del brocado aplicado en España desde un punto de vista histórico y científico²⁴.

En el año 1988 coinciden dos significativos descubrimientos de la técnica en el País Vasco que ven la luz en dos publicaciones diferentes de 1991. Una versa sobre los motivos de brocado aplicado hallados en el retablo mayor de Santa María de Galdácano en Vizcaya²⁵ y la otra sobre la conservación y restauración del retablo Plateresco o de La Santísima Trinidad en el Monasterio de Bidaurreta de Oñate en Guipúzcoa dedicando una sección al análisis de los brocados aplicados encontrados²⁶.

Debido a que en España a finales de la década de los ochenta los ejemplares de la técnica eran muy escasos así como su conocimiento, María de los Milagros Estrade Alda (autora de la publicación sobre el retablo de Galdácano) afirma que los vestigios de la misma son muy pocos. Esta afirmación unida a la falta de una inspección más profunda de otros retablos vizcaínos de la misma época y estilo que el de Galdácano, le impulsa a declarar al final de su artículo de 1991 que el retablo de Santa María de Galdácano es el único testimonio que perdura en Vizcaya del uso del brocado aplicado. A través del estudio de otras obras no sólo se ha derrumbado esta declaración, sino también se ha demostrado que los vestigios de la técnica que nos ocupa son mucho más numerosos que lo pensado en torno a 1990 (afirmación expuesta más arriba).

Estas aclaraciones han sido ante todo posibles por medio de las dos vías (materializadas en dos instituciones) que han proseguido con el estudio del brocado aplicado en nuestro país desde aproximadamente la década de los noventa hasta la actualidad.

Se trata, por un lado, del Instituto de Patrimonio Histórico Español (IPHE), sito en Madrid, que a través del estudio de obras con brocado aplicado tratadas en los últimos años por el Instituto ha generado información específica sobre la cuestión.

24. GARCÍA RAMOS, Rosaura; RUIZ DE ARCAUTE MARTÍNEZ, Emilio. “Aproximación al brocado aplicado en España: Desarrollo y extensión”. Op. cit. p. 747.

25. ESTRADE ALDA, María de los Milagros. “El Brocado Aplicado, una técnica insólita empleada en el retablo de Santa María de Galdakao (Bizkaia)”. En: *VII Congreso de Conservación de Bienes Culturales*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco-Departamento de Cultura y Turismo-Dirección de Patrimonio Histórico Artístico, 1991. pp. 126-136.

26. MARTIARENA LASA, Xavier, et al. *Bidaurretako erretaula errenazentista: Zaharberttze/Retablo renacentista de Bidaurreta: Restauración*. San Sebastián: Patrimonio Histórico-Artístico, Departamento de Cultura, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1991.

Por otro lado, están los responsables del Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava (Rosaura García Ramos y Emilio Ruiz de Arcaute) y a su vez coordinadores del proyecto “Localización y Estudio de esculturas policromadas que presentan brocados aplicados” incluido dentro del Grupo Latino de Escultura Policromada²⁷ (en el que participan especialistas de España, Portugal, Italia y países latinoamericanos²⁸). Estos dos expertos en la materia han presentado ponencias en congresos y realizado publicaciones sobre el tema en España así como en Álava, han organizado cursos teórico-prácticos para la difusión del proceso de ejecución de la técnica y además han elaborado un registro de obras con brocado aplicado en España, la mayoría retablos y esculturas de madera.

Ateniéndonos a los datos aportados, todo parece indicar que el estudio y conocimiento de la técnica del brocado aplicado empezó a desarrollarse fuera de nuestras fronteras un cuarto de siglo antes. Esto explica su mayor difusión en el extranjero y el estado actual de la bibliografía sobre el tema.

La documentación encontrada y publicada al respecto, demuestra que el brocado aplicado está más estudiado en el resto de Europa que en nuestro país, partiendo de las fuentes tradicionales escritas (tratados de arte²⁹, ordenanzas de pintores y contratos de obra³⁰) y continuando con la bibliografía especializada de las últimas décadas (publicaciones en congresos, revistas, folletos, catálogos, boletines, informes o memorias de conservación y restauración)³¹. Tanto las unas como las otras se encuentran en su mayoría escritas en alemán, francés e inglés³².

A nivel histórico las publicaciones nacionales (de más reciente aparición que las extranjeras) tienden a reproducir los datos históricos aportados por las últimas:

27. GÓMEZ ESPINOSA, Teresa. “Policromía del gótico final. Retablo mayor de la catedral de Toledo y obras burgalesas de Gil Siloe”. Op. cit. p. 575. Y ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. “Evolución de la policromía entre los siglos XV y XIX”. Op. cit. p. 331.

28. GARCÍA RAMOS, Rosaura; RUIZ DE ARCAUTE MARTÍNEZ, Emilio. “Aproximación al brocado aplicado en España: Desarrollo y extensión”. Op. cit. p. 747.

29. Según se expone en la sección I.3.1.1. del capítulo I, en *El Libro del Arte* de Cennino Cennini y el *Manuscrito de Tegernsee* o *Liber Illuministarius* de varios autores, no hay ningún indicio que confirme que las recetas que ambos tratados incluyen sobre la fabricación de relieves de estaño sean las utilizadas por los antiguos artesanos para la fabricación de motivos de brocado. En cualquier caso, si se cree que el procedimiento de ejecución de estos últimos debe de ser muy similar al contenido en estos tratados, por lo que su estudio es importante para la comprensión de la técnica del brocado aplicado. Por este motivo y teniendo en cuenta la no existencia de otros tratados de arte antiguos específicos de la técnica en cuestión, estos dos recetarios citados se podrían considerar los únicos tratados relativos al brocado aplicado.

30. Documentación detallada sobre el proceso de elaboración del brocado aplicado y su forma de uso aparece en las ordenanzas de los gremios de pintores y en los contratos de obra de la segunda mitad del siglo XV de ciudades de países del norte y centro de Europa (Inglaterra, Bélgica, Francia y Alemania); precisamente las primeras zonas por donde se difunde y populariza la técnica que nos ocupa. Para más información acerca de estas fuentes antiguas consultar NADOLNY, Jilleen M. “The techniques and use of gilded relief decoration by northern European painters, c. 1200-1500”. Tesis doctoral. University of London, Courtauld Institute of Art, 2000, vol. I, p. 333 y 334.

31. RODRÍGUEZ LÓPEZ, Ainhoa. “Decoración policroma en relieve. El brocado aplicado. Materiales, técnicas y conservación”. Op. cit. p. 66.

32. GONZÁLEZ LÓPEZ, María José. Op. cit. p. 68.

período de desarrollo, zonas geográficas de origen y difusión, autorías, obras destacadas que presentan brocados aplicados, técnicas decorativas a partir de las que se origina el brocado aplicado,...

A nivel técnico, en España, a pesar de los artículos en actas de congresos y revistas, destaca la cantidad de documentación inédita en informes que se encuentran archivados en los Servicios de Restauración de las Diputaciones Forales de Álava, Guipúzcoa y Vizcaya, los Institutos de Patrimonio Histórico y las empresas de Conservación y Restauración. Los contenidos, en todos ellos, se refieren a los trabajos de conservación y restauración llevados a cabo en retablos y obras aisladas, dedicando, por lo general, un breve apartado a los ejemplos de brocado aplicado descubiertos en las superficies policromas. En tales casos, se estudia de forma genérica su técnica de ejecución y naturaleza material por medio de análisis de laboratorio y, en el supuesto de que los brocados aplicados hayan sido tratados (puesto que todavía en la actualidad existe un importante desconocimiento técnico y material sobre el brocado aplicado lo que complica su correcta intervención) y sólo en ocasiones, se incluyen los tratamientos y productos de conservación y restauración aplicados sobre los mismos.

En el ámbito internacional la bibliografía moderna especializada presenta dos modalidades. Por un lado, aquella que hace un breve repaso histórico y técnico del brocado aplicado y sus antecedentes y por otro lado, la que se centra en estudios (analíticos, fundamentalmente) realizados sobre los casos de brocado aplicado hallados en obras durante su proceso de conservación y restauración.

Siguiendo las indicaciones de las fuentes antiguas y actuales se han llevado a cabo diversas reproducciones de la técnica que han permitido acercarse de forma más real al proceso que hace unos cinco siglos los artesanos pintores empleaban en la elaboración de los motivos de brocado aplicado. Estas reproducciones son producto de investigaciones puntuales, nacionales e internacionales, que posteriormente son publicadas y también son el resultado de cursos teórico-prácticos sobre la materia³³.

En este último caso, los cursos a los que aludimos son tres en concreto en los que ha participado la investigadora responsable de este trabajo. El primero en 2001 en Sevilla, organizado por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) y el Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Bellas Artes y Profesores de Dibujo de Andalucía (COLBAA) y titulado *Historia y Técnica de los brocados aplicados en la escultura en madera policromada. Desarrollo y evolución en España*. El segundo en 2003 en Donostia-San Sebastián, organizado por la Asociación de Conservadores y Restauradores de Gipuzkoa (ACR Gipuzkoa) con el título *El brocado aplicado. Aspectos históricos y técnicos*. Y el tercer curso

33. RODRÍGUEZ LÓPEZ, Ainhoa. "Decoración policroma en relieve. El brocado aplicado. Materiales, técnicas y conservación". Op. cit. pp. 66 y 70.

en 2004 en Maastricht (Holanda), organizado por la Universidad de Verano de Ámsterdam-Maastricht bajo el título *Historic Painting Techniques in Tempera and Oil: textural effects and fabric imitations*.

Haciendo un repaso de los contenidos de los distintos tipos de estudios y publicaciones localizados sobre el tema que nos ocupa, podemos establecer que en su mayoría consisten en observaciones más o menos extensas sobre las características específicas de la técnica que son extraídas del análisis de ejemplos de brocado aplicado hallados con motivo de intervenciones de conservación y/o restauración.

Esta conclusión pone de manifiesto que antes del desarrollo de la tesis doctoral de la autora de este trabajo, ni por parte de las investigaciones extranjeras iniciadas en 1963 ni por parte de las nacionales que se interesan por la cuestión a partir de 1988, todavía en pleno siglo XXI no existía ni dentro ni fuera de nuestro país ningún trabajo global, profundo, estructurado, concluyente y con rigor científico que analizara el brocado aplicado desde una perspectiva histórica, estilística, técnica y material³⁴.

Estas deficiencias ya las apunta Myriam Serck-Dewaide en 1989³⁵ y 1990³⁶ y María José López González en 2000³⁷; justo diez años después de Serck-Dewaide, lo que no extraña teniendo presente la posterioridad con la que surgió el interés por el tema en España.

Ambas especialistas, a pesar de la diferencia de tiempo entre sus respectivas valoraciones, están de acuerdo en que es necesario un estudio sobre el brocado aplicado empleando una metodología sistemática y científica que permita, mediante el intercambio o difusión de la información obtenida entre restauradores de pintura y escultura, llegar a lograr un pleno conocimiento de la técnica pudiendo respetarla al ofrecer unos adecuados tratamientos de conservación y/o restauración³⁸.

Considerando el hecho de que España, desde el punto de vista de la geografía europea, es un país con un número muy elevado de obras de arte con presencia de brocado aplicado, Rodríguez López se propuso contribuir a completar esta laguna del conocimiento por medio de la investigación desarrollada en su tesis, de la cual es muestra el presente trabajo.

34. GARCÍA RAMOS, Rosaura; RUIZ DE ARCAUTE MARTÍNEZ, Emilio. "Aproximación al brocado aplicado en España: Desarrollo y extensión". Op. cit. p. 747 y 755.

35. SERCK-DEWAIDE, Myriam. "Décors en relief: Approche technologique et historique". Op. cit. p. 91.

36. SERCK-DEWAIDE, Myriam. "Relief decoration on sculptures and paintings from the thirteenth to the sixteenth century: technology and treatment". Op. cit. p. 40.

37. GONZÁLEZ LÓPEZ, María José. Op. cit. p. 74.

38. Myriam Serck-Dewaide, en su artículo de 1989, proporciona indicaciones precisas sobre el método de estudio que seguiría: elaboraría un inventario de obras con brocado aplicado del que se nutriría para conocer los motivos así como los tejidos que imitan, las dimensiones de las piezas, los materiales componentes de las mismas por medio de su análisis en laboratorio, etcétera. Con los resultados podría trazar la ubicación geográfica de diferentes prácticas de brocado aplicado y los talleres que las utilizaron llegando incluso a identificar artistas concretos.

El brocado aplicado en Guipúzcoa

En el territorio histórico de Guipúzcoa los diferentes estudios (publicados o no) acerca de los brocados aplicados localizados en obras de arte de esta región han estado siempre marcados por su descubrimiento, generalmente a raíz de trabajos de conservación y restauración y puntualmente con motivo de valoraciones históricas y de conservación para posibles futuras intervenciones.

Prueba de ello es la siguiente exposición de la evolución cronológica de los hallazgos de obras con brocado aplicado en Guipúzcoa y sus correspondientes referencias bibliográficas:

Primer hallazgo: 1988

Obra: Retablo Plateresco o de La Santísima Trinidad, Monasterio de Bidaurreta, Oñate (1531-1533).

Referencia bibliográfica: MARTIARENA LASA, Xavier, et al. *Bidaurretako erretaula errenazentista: Zaharberritzea/Retablo renacentista de Bidaurreta: Restauración*. San Sebastián: Patrimonio Histórico-Artístico, Departamento de Cultura, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1991.

Segundo hallazgo: 1989-1996

Obra: Tríptico de San Antón, Parroquia de San Pedro, Zumaya (1510-1515).

Referencia bibliográfica: GARCÍA RAMOS, Rosaura; RUIZ DE ARCAUTE MARTÍNEZ, Emilio. "Aproximación al brocado aplicado en España: Desarrollo y extensión". En: *XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Castellón: Servei de Publicacions-Diputació de Castelló, 1996, p. 750.

Tercer hallazgo: 1997-1998

Obra: Tríptico de la Asunción-Coronación de la Virgen, Parroquia de la Asunción de Santa María, Rentería (1505-1510).

Referencia bibliográfica: BERASAIN SALVARREDI, Ion; BARRIOLA OLANO, María Teresa (Albayalde Restauración de Obras de Arte, S.L.). "Aproximación a la policromía del Retablo de San Antón. Parroquia de San Pedro de Zumaia (Gipuzkoa)". En: *Revisión del Arte del Renacimiento*. Donostia: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 1998. Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales; 17. p. 384.

Cuarto hallazgo: 1999

Obra: Retablo de La Piedad en la Capilla de la Piedad, Parroquia de San Miguel, Oñate (1535-1537).

Referencia bibliográfica: LATORRE ZUBIRI, Javier; PLANO EGUIZURAIN, Lourdes (Artelan Restauración, S.L.). “Informe de Restauración del Retablo de la Capilla de la Piedad en la Iglesia Parroquial de San Miguel en Oñate”. Informe inédito. San Sebastián: [s.n.], 2000. Informe técnico de conservación y restauración de la empresa Artelan Restauración, S.L.

Quinto hallazgo: 2001

Obra: Retablo de San Miguel, Parroquia de San Miguel, Alzaga (1530-1550, aprox.).

Referencia bibliográfica: LATORRE ZUBIRI, Javier; PLANO EGUIZURAIN, Lourdes (Artelan Restauración, S.L.). “Informe de Restauración del Retablo de San Miguel de Alzaga (Siglo XVI)”. Informe inédito. San Sebastián: [s.n.], 2003. Informe técnico de conservación y restauración de la empresa Artelan Restauración S.L.

Sexto hallazgo: 2007

Obra: Retablo de San Juan Bautista, Parroquia de San Miguel, Oñate (1530-1555, aprox.).

Referencia bibliográfica: RODRÍGUEZ LÓPEZ, Ainhoa. “Análisis y clasificación de los brocados aplicados de los retablos de Guipúzcoa”. Tesis doctoral. Universidad del País Vasco (UPV/EHU), Facultad de Bellas Artes, 2009.

Como se observa, las obras en las que, hasta el presente, se tiene constancia conservan brocados aplicados en Guipúzcoa se limitan a retablos; exclusividad que no se repite en el resto de la Comunidad Autónoma Vasca (Vizcaya y Álava).

Además, Guipúzcoa, es la única de las tres provincias que contiene el menor número de obras (seis retablos) con esta técnica.

La ubicación de los seis conjuntos cubre toda la geografía del territorio guipuzcoano: los dos trípticos se sitúan en la costa –uno al noreste y otro al noroeste– y los cuatro retablos en el interior –tres al suroeste y uno al sureste–.

Tres de los seis retablos citados están declarados como Bien Cultural, calificados con la categoría de Monumento, según Decreto 273/2000, de 19 de diciembre, de la Administración de la Comunidad Autónoma del País Vasco (Gobierno Vasco-Departamento de Cultura-Centro de Patrimonio Cultural Vasco)³⁹. Esta

39. Los tres retablos declarados como Bien Cultural con la categoría de Monumento son: el tríptico de la Asunción-Coronación de la Virgen (Rentería), el tríptico de San Antón (Zumaya) y el retablo de La Piedad (Oñate).

calificación denota el valor material y cultural general de este grupo de retablos con brocado aplicado.

Sin embargo, cabe destacar que de los tres retablos declarados como Bien Cultural tan sólo uno (el retablo de La Piedad) está restaurado, mientras que de los tres retablos no declarados como Bien Cultural dos están intervenidos (el retablo de La Santísima Trinidad en Oñate y el retablo de San Miguel en Alzaga).

Por su parte, el retablo de San Juan Bautista al inicio de la investigación desarrollada en la tesis se nos presenta como una obra por descubrir en lo que a brocado aplicado se refiere, ya que, aunque diversos especialistas de nuestro entorno geográfico siempre han creído que bajo su gruesa repolicromía existen decoraciones de la técnica que nos ocupa, esta hipótesis nunca ha sido corroborada (hasta que se ha llevado a cabo la presente investigación); entre otros motivos por requerir de un método de estudio sistemático que emplea recursos analíticos muy específicos.

Los dos trípticos (el de la Asunción-Coronación de la Virgen y el de San Antón) también contienen interrogantes en cuanto a su verdadera procedencia y lugar de ejecución. Cierta parte de la documentación consultada sobre los dos conjetura acerca de su origen extranjero, sobre todo en el caso del tríptico de la Asunción-Coronación de la Virgen al que se le atribuye una procedencia flamenca. La bibliografía existente es historiográfica, por lo que sería conveniente una investigación científica que confirmara o negara estas suposiciones acercándonos así al verdadero lugar de origen de estas dos joyas del patrimonio artístico guipuzcoano.

En lo que concierne al conocimiento de los ejemplares de brocado aplicado en los seis retablos, no se ha localizado ningún estudio global ya sea desde el punto de vista histórico-artístico o técnico-material.

La documentación más abundante existente al respecto (y antes expuesta) es la incluida en los trabajos de conservación y restauración a los que se han sometido tres de los retablos. En ellos se dedica un breve apartado a los ejemplos descubiertos de brocado aplicado donde se incluye información genérica sobre la técnica e información específica sobre la/s técnica/s de ejecución y la naturaleza material de los casos hallados. Sin embargo, se trata siempre de una documentación incompleta y parcial que no abarca todos los motivos de brocado aplicado de cada retablo y que no aplica un sistema metodológico que resulte en una investigación profunda, estructurada, concluyente y con rigor científico.

Por medio de este trabajo se pretende acceder a un pleno conocimiento de las técnicas y los materiales de los brocados aplicados de los seis retablos guipuzcoanos y en concreto del tríptico de la Asunción-Coronación de la Virgen de Rentería. Asimismo, este corpus de documentación contribuirá a aclarar y completar interrogantes pendientes de comprobación.

Un trabajo de este tipo supone un avance importante en el camino hacia un mayor y mejor conocimiento de la técnica del brocado aplicado en Guipúzcoa, el País Vasco y España, en concreto y en Europa, en general.

Análisis del brocado aplicado a través de las fuentes documentales

Panorama artístico a finales del siglo XV y siglo XVI en el País Vasco y Guipúzcoa en concreto

En torno a la segunda mitad del siglo XV la situación artística del territorio histórico del País Vasco está marcada por la importación de trípticos de carácter gótico procedentes de los antiguos Países Bajos meridionales donde los principales centros de producción de arte son Bruselas, Amberes y Malinas (en la actualidad Bruselas pertenece a la región de Bruselas mientras que Amberes y Malinas forman parte de la región de Flandes; estas dos regiones junto con una tercera constituyen el país de Bélgica). Esta continua introducción de trípticos en tierras vascas concluye con el tríptico de la Asunción-Coronación de la Virgen ubicado en la iglesia parroquial de la Asunción de Santa María en la localidad guipuzcoana de Rentería [Figura 1]. Datado y, por lo tanto, importado en la primera década del siglo XVI se sitúa su origen probablemente en el entorno de la producción de los talleres de Bruselas que en breve se verían sustituidos por los de Amberes⁴⁰. La entrada de este tríptico se emplaza en la primera etapa artística del siglo XVI en el País Vasco y Guipúzcoa en concreto.

El desarrollo del arte, y en especial la retabística e imagerie policromada, transcurre en el siglo XVI de forma paralela sin variaciones acusadas en la franja norte de la península. De este modo se distinguen tres etapas que aproximadamente se ajustan a los tres tercios del siglo⁴¹.

El primer tercio del siglo (1500-1530, aprox.) se ha definido con diferentes términos: tardogótico⁴², transición de las formas góticas a los rasgos clasicistas⁴³, transición del gótico al renacimiento⁴⁴ y pre-renacimiento⁴⁵. Todos ellos hacen alusión a las características propias que determinan este período; la pervivencia de las formas góticas del denominado estilo hispano-flamenco y los pri-

40. MUÑIZ PETRALANDA, Jesús. Op. cit. pp. 129-133.

41. CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio; MONTERO ESTEBAS, Pedro. "Tipología del retablo del s. XVI en Guipúzcoa". En: *Revisión del Arte del Renacimiento*. Donostia: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 1998. Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales; 17. pp. 310-311.

42. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "El retablo en el País Vasco. Estado de la cuestión". En: ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. (dir. y coord.). *Retablos. Euskadi. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco*. Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001. p. 79.

43. CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio; MONTERO ESTEBAS, Pedro. Op. cit. p. 314.

44. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, María Asunción. *Renacimiento en Guipúzcoa: Escultura*. San Sebastián: Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Guipúzcoa, 1988. Tomo II. p. 10.

45. CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio; MONTERO ESTEBAS, Pedro. Op. cit. p. 312.

meros indicios de tipo clasicista o renacentista⁴⁶. Se trata entonces de la última fase del arte gótico.

La importación de obras de arte de la etapa anterior (que sigue activa en el siglo XVI en Guipúzcoa⁴⁷, como queda latente en el tríptico de Rentería) abre poco a poco paso a la llegada y asentamiento de los propios artistas extranjeros. Estos, por su lado, asimilan e introducen en su arte las formas plásticas locales y por otro lado, a su vez, los artistas nativos adquieren e interpretan las nuevas fórmulas introducidas por los primeros (de ahí el término de hispano-flamenco).

Esta asimilación e interpretación de los artistas locales se plasma en la elaboración de un tipo de retablo más abierto y elevado (en contra del modelo de un único cuerpo y cerrado del norte de Europa ejemplificado en el tríptico) al que ya se le puede denominar retablo. Los primeros indicios que abogan por una mayor verticalidad, incorporando varios pisos en cada calle, se detectan en la producción de los talleres de Amberes que paulatinamente van reemplazando a los de Bruselas en el siglo XVI. Esta novedad flamenca a la que se le confiere un tono local una vez penetra en la península se aprecia en el retablo de San Antón en la iglesia parroquial de San Pedro Apóstol ubicado en el municipio guipuzcoano costero de Zumaya [Figura 2]. Se trata de una obra muy interesante e ilustrativa de este cambio tipológico. Por un lado se conserva el modelo del tríptico en el empleo de las puertas laterales de cerramiento y por otro lado el nuevo modelo del retablo se observa en su estructura arquitectónica de cierta altura proporcionada por la inclusión de tres cuerpos en las calles laterales y dos cuerpos en la calle central suponiendo una diferencia (a favor de la altura) de más de un metro entre el alto y el ancho (en estado cerrado). Este tipo de retablo en tríptico es más propio de capillas particulares donde se opta por fórmulas más modestas⁴⁸.

El segundo tercio del siglo (1530-1563, aprox.) es conocido bajo diversos vocablos: primer renacimiento⁴⁹, plateresco⁵⁰, protorrenacentista⁵¹, expresivismo⁵² y renacimiento ornamentado⁵³. En el campo específico del retablo y la escultura este tercio del siglo XVI está marcado por la evolución de un estilo del romano hacia un manierismo expresivista y fantástico.

46. CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio; MONTERO ESTEBAS, Pedro. Op. cit. pp. 310-311.

47. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, María Asunción. *Renacimiento en Guipúzcoa: Escultura*. Op. cit. p. 315.

48. MUÑIZ PETRALANDA, Jesús. Op. cit. pp. 135-137.

49. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "El retablo renacentista". En: ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. (dir. y coord.). *Retablos. Euskadi. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco*. Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001. p. 183.

50. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, María Asunción. *Renacimiento en Guipúzcoa: Escultura*. Op. cit. p. 10.

51. FORNELLS ANGELATS, Montserrat. "Rodrigo Mercado de Zuazola, un mecenas del Renacimiento guipuzcoano". En: *Revisión del Arte del Renacimiento*. Donostia: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 1998. Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales; 17. p. 170.

52. CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio; MONTERO ESTEBAS, Pedro. Op. cit. p. 314.

53. CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio; MONTERO ESTEBAS, Pedro. Op. cit. p. 312.

En este período la cornisa cantábrica y en especial el País Vasco y Guipúzcoa continúan recibiendo a artistas y modelos extranjeros del norte de Europa. En concreto provienen de la zona norte de Francia (Borgoña, Lorena, Normandía y Picardía) y fundamentalmente de Flandes (actualmente una región de Bélgica) y Brabante (en la actualidad una región repartida entre Bélgica y los Países Bajos). A estos artistas y modelos se les unen otros procedentes de otras regiones de la península entre los que destacan los burgaleses y los vallisoletanos.

Es por medio de todas estas corrientes artísticas que se introducen las formas clásicas del Renacimiento con una interpretación nórdica y paulatinamente local. Así llega el denominado estilo del romano consistente en una decoración plateresca⁵⁴ caracterizada por una abigarrada ornamentación de talla refinada con tipos caricaturescos, decoración a “candelieri” y medallones y otros motivos a la antigua. A medida se avanza en el segundo tercio del siglo se empiezan a apreciar las primeras pinceladas del manierismo expresivista y fantástico que toman forma en las cabezas de querubines alados, las figuras humanas de acentuada expresividad con cabellos y vestimentas de intrincados pliegues e intensas expresiones, las columnas clásicas de tercio inferior decorado y los arcos rebajados⁵⁵.

El tercer y último tercio del siglo (1563-1620, aprox.) recibe en las fuentes bibliográficas la denominación de: romanismo⁵⁶, manierismo⁵⁷, manierismo miguelangelesco⁵⁸ y Renacimiento desornamentado⁵⁹.

Tiene su origen en el Concilio de Trento de 1563 donde se definen los ideales que determinan el arte de este período. Toma fuerza y se instaura en la península en el último tercio del XVI extendiendo su influencia hasta bien entrado el siglo XVII en el caso concreto del País Vasco.

El objetivo principal de este nuevo estilo radica en la representación decorosa de Cristo, la Virgen y los santos⁶⁰. Para lograr tal propósito el artista se deja influir por el concepto italiano de la belleza serena y tranquila y crea un arte caracterizado por una mayor corrección en las formas y una técnica de ejecución más depurada y cuidada⁶¹. En definitiva, se trata de un modelo más serio y equilibrado en contraste con el estilo expresivista y recargado de la etapa anterior.

54. Se le confiere el término de plateresco porque recuerda a los dibujos menudos de platero. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, María Asunción. *Renacimiento en Guipúzcoa: Escultura*. Op. cit. p. 10.

55. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. “El retablo renacentista”. Op. cit. pp. 183-187.

56. CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio; MONTERO ESTEBAS, Pedro. Op. cit. p. 318. Y ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. “El retablo renacentista”. Op. cit. p. 205.

57. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, María Asunción. *Renacimiento en Guipúzcoa: Escultura*. Op. cit. p. 11.

58. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. “El retablo renacentista”. Op. cit. p. 183.

59. CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio; MONTERO ESTEBAS, Pedro. Op. cit. p. 312.

60. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. “El retablo renacentista”. Op. cit. pp. 183-203.

61. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, María Asunción. *Renacimiento en Guipúzcoa: Escultura*. Op. cit. p. 11.

Tipologías de retablo en el siglo XVI

Con respecto a la retablística propia de la época que nos ocupa en el territorio vasco y en particular en Guipúzcoa, un análisis específico de la misma nos permitirá conocer las diferentes tipologías de retablo así como los distintos tipos de policromía característicos de cada etapa artística y por extensión de cada tipología de retablo.

Para empezar con el estudio de la tipología de retablos nos situamos en el primer tercio del siglo XVI o, tal y como está recogido al principio, dentro de sus múltiples acepciones, el tardogótico. Los dos tipos de retablo característicos de este período son el retablo en tríptico y otras tipologías de transición. Ejemplo del primero es el retablo en tríptico de San Antón en Zumaya [Figura 2]. Una representación del segundo modelo es el retablo de la Asunción-Coronación de la Virgen ubicado en Rentería [Figura 1]. Éste, sin embargo, también está considerado como tríptico al que le faltarían sus puertas laterales de cerramiento.

Ambas tipologías se caracterizan principalmente por una mazonería y una ornamentación góticas (ejemplificada en las cresterías y chambranas) y, según el caso, por una tendencia más o menos lograda hacia una claridad en la composición por medio de la simplificación del número de escenas y la ordenación algo más clara de las mismas⁶². En concreto, los trípticos son más anchos que altos, siendo algunos de ellos casi cuadrados. Sus pequeñas dimensiones junto con las puertas de cerramiento se deben a su carácter transportable privado para facilitar su desplazamiento y evitar su deterioro dado que la mayor parte de estas obras son importadas de los antiguos Países Bajos meridionales. Las puertas también tienen que ver con la posibilidad de cerrar el retablo en determinadas épocas litúrgicas. El principal destino de los trípticos son las capillas funerarias, los oratorios privados, las capillas de ayuntamientos, los conventos y los hospitales⁶³.

Durante el segundo tercio de la centuria o, como algunos especialistas denominan, primer Renacimiento, se distinguen tres tipos de retablo.

El primer tipo es el retablo de casillero representado por el retablo de La Piedad en la capilla de La Piedad de la iglesia de San Miguel Arcángel en Oñate [Figura 3], el retablo de La Santísima Trinidad en la iglesia del convento de la Santísima Trinidad de Bidaurreta también en Oñate [Figura 4] y el retablo de San Miguel en la iglesia de San Miguel Arcángel en Alzaga [Figura 5]. El aspecto más característico del retablo de casillero y, por lo tanto, de estos tres retablos mencionados, es su compartimentación vertical y horizontal en calles y cuerpos respectivamente, donde las cajas o espacios resultantes son más anchos en la calle central que destaca en altura con respecto a las calles laterales por estar rematada con ático.

62. CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio; MONTERO ESTEBAS, Pedro. Op. cit. pp. 312-314.

63. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Precisiones conceptuales y tipología del retablo". En: ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. (dir. y coord.). Retablos. Euskadi. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco. Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001. pp. 51 y 57.



Figura 1. Tríptico de la Asunción-Coronación de la Virgen.



Figura 2. Tríptico de San Antón.

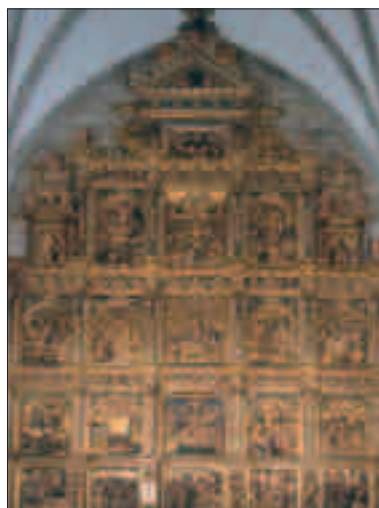


Figura 3. Retablo de La Piedad.

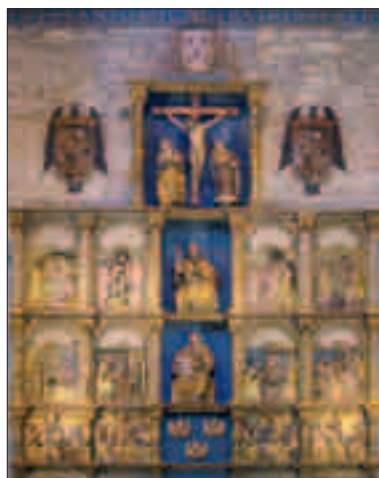


Figura 4. Retablo de La Santísima Trinidad.

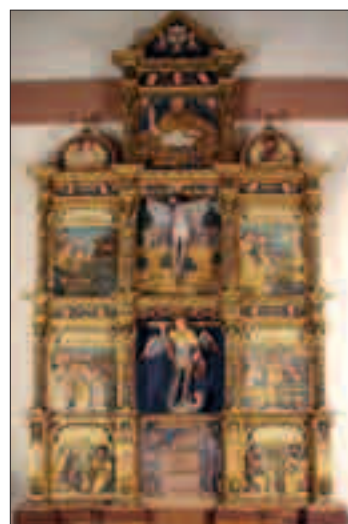


Figura 5. Retablo de San Miguel.

La segunda tipología es el retablo de entrecalles que es una derivación del retablo de casillero. Se distingue de este último en la utilización de calles más estrechas o entrecalles que sirven para contener principalmente series de santos o apóstoles. Con esto se consigue una clarificación espacial a la vez que una jerarquización temática evidente. Estos aspectos se aprecian en el retablo de la capilla de la Universidad de Sancti Spiritus en Oñate, un perfecto exponente de retablo de entrecalles.

Por último, el tercer tipo es el retablo en arco de triunfo, así denominado porque su estructura recuerda al monumento conmemorativo referido. Su mazonería suele estar compuesta por un banco, tres calles, siendo las calles laterales más estrechas y divididas en dos o tres cuerpos y la central más ancha y dispuesta en un único cuerpo y un ático que cierra la calle central lo que le confiere protagonismo. El conjunto que mejor representa este modelo es el mausoleo en mármol del obispo Rodrigo Mercado de Zuazola situado en la capilla de La Piedad de la iglesia de San Miguel Arcángel en Oñate⁶⁴.

Componentes generales, aunque no siempre presentes, a la retablística del primer Renacimiento son los guardapolvos, el frontón único de remate, los tímpanos curvos, las conchas, las hornacinas aveneradas y los flameros⁶⁵.

En el transcurso del último tercio del siglo o, también llamado, romanismo, hay que señalar que frente a la importancia de este período artístico en el País Vasco y en especial en Guipúzcoa, esta última región posee escasos conjuntos retablísticos de entidad. En contraste, estos últimos proliferan durante los primeros años del siglo siguiente cuando todavía sigue imponiéndose el estilo romanista. Sin embargo, y a pesar de los retablos puntuales de importancia en tierras guipuzcoanas, es en estos años finales del XVI cuando se ensamblan las primeras grandes máquinas de arquitectura en la historia del retablo⁶⁶.

La tipología que encontramos en esta época repite dos modelos del período anterior, a saber: el retablo de entrecalles y el retablo en arco de triunfo. Ejemplo del primero es el retablo mayor de la iglesia de San Vicente en San Sebastián. Representación del segundo tipo es el retablo mayor de la iglesia de San Pedro Apóstol en Zumaya⁶⁷.

En definitiva, son fundamentalmente cinco los tipos de retablo característicos del siglo XVI en concreto en la zona de Guipúzcoa: el retablo en tríptico, otras tipologías de transición, el retablo de casillero, el retablo de entrecalles y el retablo en arco de triunfo. Dentro de esta variedad es el retablo de casillero el más típico o común.

64. CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio; MONTERO ESTEBAS, Pedro. Op. cit. pp. 313-317.

65. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "El retablo renacentista". Op. cit. p. 187.

66. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "El retablo renacentista". Op. cit. p. 205.

67. CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio; MONTERO ESTEBAS, Pedro. Op. cit. pp. 318-319.

La policromía retablística del siglo XVI

La policromía que decora la superficie de toda esta variedad de retablos se ajusta, aunque con ciertas variaciones en la extensión de los períodos, a la clasificación artística en tres etapas definida en páginas previas.

La primera etapa del tardogótico, correspondiente al primer tercio del siglo, está marcada por una pintura hispano-flamenca que se desarrolla entre 1500 y 1525. Se caracteriza por el bicromatismo azul (azurita en fondos) - oro (lámina de oro en volúmenes de imágenes) que Proske denomina la “norma hispana de la policromía”. Como era propio en la época, son los artistas nativos de la península hispánica quienes asimilan e interpretan los procedimientos introducidos por los artistas foráneos desembocando en ramas artísticas distintas como en este caso el bicromatismo azul-oro. Es por esta interpretación local que esta combinación cromática recibe el nombre de “norma hispana”.

Otras características son el empleo del rojo, el verde oscuro y la plata corlada en los fondos, así como las primeras carnaciones al aceite con sutiles matizaciones. Mención aparte merece, por su relevancia en el presente estudio, la técnica del brocado aplicado que igualmente se identifica en fondos y vestimentas de obras de este período⁶⁸ [Figura 6].

Claros exponentes de esta pintura son los retablos de la Asunción-Coronación de la Virgen en Rentería [Figura 1] y San Antón en Zumaya [Figura 2].

Durante el primer Renacimiento que transcurre en el segundo tercio del siglo, se impone la llamada pintura del romano que abarca desde 1525 hasta 1575. La fase final de este estilo pictórico deriva hacia un manierismo fantástico que aproximadamente se extiende de 1555 a 1575.

Comenzando por la pintura del romano se trata de un arte a la antigua cuyo origen radica en un deseo de emular la antigüedad y los sepulcros florentinos de mármol. Los materiales y técnicas específicos de la pintura del romano se resumen en: el dorado de grandes superficies con oro (de más de veintitrés quilates) bruñido; los bicromatismos oro-azul oscuro, oro-carmin y en obras puntuales oro-blanco; la técnica del esgrafiado en fondos, hornacinas y cenefas donde el oro se convierte en la figura y el azul, rojo o blanco en el fondo; la carnación mate al aceite; y la técnica de imitación textil del brocado aplicado [Figura 7].

Desde el punto de vista de la temática, predominan los diseños geométricos como rombos, círculos y ajedrezados⁶⁹; las primeras labores ornamentales

68. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. “Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento: la pinceladura norteña”. Op. cit. p. 86. Y ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. “Evolución de la policromía entre los siglos XV y XIX”. Op. cit. pp. 333-335.

69. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. “Nuevos datos sobre el retablo de la Piedad”. En: ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. (aut.); MARTIARENA LASA, X. (aut.). Oñatiko Unibertsitatearen Kaperako Erretaula: Historia eta Zaharberritzea/Retablo de la Capilla de la Universidad de Oñati: Historia y Restauración. Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa-Dirección General de Cultura, 2006. p. 28.



Figura 6. Brocado aplicado en fondo y vestimenta (del personaje sentado). Tríptico de San Antón.



Figura 7. Brocado aplicado en vestimenta de la Virgen. Retablo de La Santísima Trinidad.

repetitivas conocidas como “ordenanzas de grutescos”; y los motivos arqueológicos a base de roleos, delfines, candelabros y jarrones.

Representaciones deslumbrantes de este tipo de pintura se localizan en Oñate, cuna del Renacimiento guipuzcoano. Así podemos citar el retablo de La Piedad en la capilla del mismo nombre [Figura 3] y el retablo de La Santísima Trinidad en el monasterio de Bidaurreta⁷⁰ [Figura 4].

La fase pictórica conocida bajo el nombre de manierismo fantástico consiste en una renovación en técnica y repertorio temático. Técnicamente prevalece el estofado a punta de pincel. Temáticamente surgen los grutescos compuestos de una colección de motivos de fantasía considerada como el más amplio muestrario temático de todo el siglo XVI. Estos grutescos incorporan hermes, medias figuras aladas, seres andróginos, jóvenes con capacetes sobre la cabeza, máscaras foliáceas con turbantes y plumíferos, dragones, animales fantásticos, aves, temas

70. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. “Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento: la pinceladura norteña”. Op. cit. pp. 86-87. Y ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. “Evolución de la policromía entre los siglos XV y XIX”. Op. cit. p. 337.

marinos, jinetes, diversas metamorfosis siempre vegetalizadas, cartelas correiformes, telas colgantes, cornucopias, morescos, eros-thanatos, calaveras, arreos militares, flameros, caballos y figuras foliáceas, variadas composiciones grotescas y otros. Su fuente de inspiración son los grabados franceses y flamencos. Todo este despliegue de fantasías se refleja en el retablo de la capilla de la Universidad de Sancti Spiritus en Oñate⁷¹.

La etapa final que coincide con el tercer tercio de la centuria, conocida entre otras designaciones como romanismo, se caracteriza por una pintura del natural o pintura de la cosa viva también conocida como policromía contrarreformista. Entra en vigor aproximadamente en 1580 cuando se ponen en práctica las disposiciones resultantes del Concilio de Trento celebrado en 1563. Su uso se prolonga hasta 1675.

Las disposiciones trentinas se encargan de depurar y simplificar los motivos ornamentales de la etapa pictórica anterior. La pintura de este período y, sobre todo, la enmarcada en las dos últimas décadas del XVI, a nivel técnico y material se distingue por el empleo del dorado mate; las carnaciones mixtas; y el estofado a punta de pincel a base del juego tri-cromático del carmín fino, el azul ceniza y el verde montaña. A nivel temático se reduce el repertorio de motivos predominando las combinaciones obtenidas de la trilogía de rameados, niños y aves.

A medida se avanza en el siglo XVII va adquiriendo protagonismo la imitación textil de brocados y damascos con adornos de joyas y perlas a la vez que se van generalizando las carnaciones mates.

Un reducido número de retablos ejecutados en los años finales del siglo XVI reciben a continuación su complemento policromo. Uno de estos casos es el retablo mayor de San Pedro en Zumaya. Sin embargo, lo más común es que no sea hasta las primeras décadas de la centuria siguiente que las tallas sean policromadas. Esto se aprecia en los más destacados retablos del romanismo guipuzcoano, como en el previamente nombrado retablo mayor de San Vicente de San Sebastián. Por otro lado, una gran cantidad de obras retablísticas ejecutadas en el siglo XVII tuvieron que aguardar hasta mediados del siglo XVIII para ser revestidos pictóricamente⁷².

71. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento: la pinceladura norteña". Op. cit. p. 87. Y ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Evolución de la policromía entre los siglos XV y XIX". Op. cit. p. 337.

72. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento: la pinceladura norteña". Op. cit. pp. 88-89. Y ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Evolución de la policromía entre los siglos XV y XIX". Op. cit. pp. 339-341.

Mecenas y artesanos de retablos

En el transcurso de la evolución del arte en la historia siempre ha ocupado un lugar muy importante el mecenazgo. Así pues sucede en tierras vascas en la época que nos ocupa. Concretamente, en el siglo XVI tanto la nobleza laica como la eclesiástica se convierten en los mecenas del nuevo estilo renacentista.

Destacan las familias cortesanas de nombre vasco, como la familia guipuzcoana de los Idiáquez. Otras personalidades que fueron decisivas en la introducción de las renovadas corrientes artísticas del Renacimiento en Guipúzcoa son Juan López de Lazarraga, Secretario y Contador de los Reyes Católicos y albacea de Isabel, y Rodrigo Mercado de Zuazola, Consejero Real y obispo de Mallorca y de Ávila. Ambos originarios de la localidad de Oñate. Juan López de Lazarraga funda el convento de clarisas de la Santísima Trinidad de Bidaurreta junto con sus capillas y retablos. Rodrigo Mercado de Zuazola patrocina la construcción de su capilla funeraria conocida como capilla de La Piedad en la iglesia de San Miguel Arcángel dentro de la que sobresalen el retablo y la reja de cerramiento. También financia, si cabe aún más importante que su propia capilla, la Universidad de Sancti Spiritus que resulta la primera universidad de todo el territorio vasco⁷³. Las notabilísimas aportaciones de estos dos mecenas permiten erigir a Oñate como foco artístico de entidad de la zona, fundamentalmente en lo escultórico, convirtiéndolo en la cuna del Renacimiento guipuzcoano⁷⁴.

Como bien se ha señalado con anterioridad, a lo largo del primer tercio del siglo XVI se produce una entrada masiva de artistas extranjeros que eligen el País Vasco como lugar de asentamiento de su residencia y taller de trabajo. Algunos de estos maestros que trabajan los retablos en Guipúzcoa son Juan de París, Antonio Pigmel, Juan de Gante, Felipe de Borgoña y Luis de Orleans⁷⁵. En el segundo tercio del siglo prosigue la llegada de nuevos artistas del norte de Europa como es el caso del escultor de procedencia francesa, Pierres Picart y el taller de los Beaugrant, familia originaria de Lorena aunque procedente de Bruselas. Dos importantes escultores locales que ejecutan retablos en la región guipuzcoana son Andrés de Araoz y Juan de Ayala⁷⁶. El último tercio del siglo en tierras vascas adquiere un protagonismo en la península a través de la figura del escultor guipuzcoano Juan de Anchieta y de sus más destacados discípulos; Ambrosio de Bengoechea, en Guipúzcoa, Lope de Larrea, en Álava, y Martín Ruiz de Zubiate, en Vizcaya⁷⁷.

73. FORNELLS ANGELATS, Montserrat. Op. cit. pp. 167-170.

74. CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio. Op. cit. pp. 159-160.

75. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, María Asunción. *Renacimiento en Guipúzcoa: Escultura*. Op. cit. p. 15.

76. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, María Asunción. *Renacimiento en Guipúzcoa: Escultura*. Op. cit. p. 315. Y CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio; MONTERO ESTEBAS, Pedro. Op. cit. p. 311. Y ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "El retablo renacentista". Op. cit. p. 191.

77. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "El retablo renacentista". Op. cit. p. 183 y 205.

Mientras que los escultores se encargan de la talla del retablo, los pintores llevan a cabo la decoración pictórica⁷⁸. A diferencia de lo que ocurre con los escultores, tan sólo en ocasiones puntuales se asocia un pintor con obra⁷⁹. Este hecho se ve claramente reflejado en la retabística del siglo XVI en el País Vasco.

Los talleres de pintura de la zona desempeñan tres tipos diferentes de labores pictóricas: 1. pintura de caballete o lienzos y pintura de tabla, 2. dorado y policromado de tallas y retablos y 3. pinceladura mural (grisalla, a veces combinada con colores, al temple sobre muro)⁸⁰. En ocasiones son familias que instituyéndose como talleres de pintura se dedican sobre todo a realizar labores de dorado y estofado de retablos, especialidad que se transforma con el tiempo en una tradición⁸¹. Es en la región de Guipúzcoa donde abundan las dinastías de pintores que se transmiten de generación en generación los secretos del oficio hasta entrado el siglo XVII. Algunas de estas familias guipuzcoanas son la de los Olazarán, la de los Breheville o Brevilla y la de los Elexalde o Elizalde. Otra dinastía de pintores a subrayar es la de los Oñate, establecida en Vitoria.

También existen maestros del pincel como Andrés de Olabarrieta, Gracián de Rivera, Pablo de Urrutia y Antonio de Oleaga, todos ellos vecinos de Guipúzcoa. Se tiene constancia de que existen colaboraciones entre los diferentes pintores, ya sean nativos o extranjeros ubicados en la zona⁸².

Encaje histórico-artístico de la técnica del brocado aplicado

Contexto histórico-artístico

El origen del brocado aplicado tiene lugar entre 1415 y 1430 principalmente en el territorio de Alemania desde donde se difunde a partir de mediados del siglo XV hasta mediados del siglo XVI por gran parte de Europa, donde se incluye España.

En esos años España estaba constituida por tres reinos cristianos con tradiciones culturales distintas. El reino de Aragón –formado por Aragón, Cataluña, Valencia y las Islas Baleares– que sentía predilección por los países mediterráneos tanto para los aspectos comerciales como para los culturales. El reino de Castilla –compuesto por Castilla la Vieja y la Nueva, León, Galicia, Asturias, las Provincias Vascas, Extremadura y Andalucía– que mantenía contactos con algunos países

78. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, María Asunción. *Renacimiento en Guipúzcoa: Escultura*. Op. cit. p. 315.

79. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. “Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento: la pinceladura norteña”. Op. cit. p. 86.

80. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. “Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento: la pinceladura norteña”. Op. cit. pp. 73, 90, 93 y 94. Y CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio. Op. cit. p. 165.

81. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, María Asunción. *Renacimiento en Guipúzcoa: Escultura*. Op. cit. p. 315.

82. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. “Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento: la pinceladura norteña”. Op. cit. pp. 78 y 84.

norte europeos como el norte de Francia, Inglaterra y Flandes. Y por último el reino de Navarra que tenía sus propias tradiciones⁸³.

Es el reino de Castilla, dentro del que se incluye la comunidad vasca, el que muestra una inclinación y preferencia por todo lo procedente del norte de Europa, en especial de Flandes, una región de la Bélgica actual que durante los siglos XV y XVI disfrutó de dos de los más poderosos centros de producción de arte y comercio situados en los puertos de Brujas y Amberes. No es de extrañar, por lo tanto, que atraídos por su prosperidad e importancia tanto artística como comercial la nobleza, el alto clero, los ricos mercaderes y los grandes banqueros extranjeros se establecieran en estas ciudades.

El tipo de arte que los primitivos flamencos creaban se caracterizaba por una temática que representaba los acontecimientos cotidianos de la vida diaria. Esto se observa en la reproducción que hacían de los innumerables elementos y detalles tomados del natural los cuales se preocupaban de copiar con increíble verismo y minuciosidad hasta el punto de parecer tan reales como la misma escena que estaban pintando⁸⁴. Reflejo de este realismo cotidiano era la imitación de los textiles brocados de la época que predominaban en las vestimentas y los accesorios de un alto porcentaje de la sociedad, en los paramentos litúrgicos y en los numerosos objetos de los hogares. Para tal fin emplearon una de las más laboriosas y realistas decoraciones pictóricas; la técnica en relieve del brocado aplicado, con la que cubrieron multitud de pinturas y esculturas. En suma, este interés por el realismo responde al período de máximo refinamiento que la pintura sufrió a lo largo de los siglos XV y XVI.

Paralelamente a este gusto castellano por lo norteño tuvo lugar la afición aragonesa por lo mediterráneo. De este modo, se dieron cita en nuestro país dos modelos artísticos dispares. Por un lado, las obras procedentes de Flandes y otras zonas de Europa del norte eran transportadas por mercaderes castellanos con el resultado de un predominio del estilo flamenco en el reino de Castilla. Por otro lado, el arte importado fundamentalmente de Italia era introducido por comerciantes aragoneses, catalanes, valencianos y mallorquines desembocando en un arte con fuertes influencias italianas dentro del reino de Aragón⁸⁵.

Estos dos estilos no sólo convivieron dentro de la península ibérica, sino en general en la pintura europea de los siglos XV y XVI, debido a que por entonces tanto Flandes como Italia se habían erigido como los dos grandes focos artísticos del continente con criterios estéticos y técnicos bien diferenciados y muy influyentes.

83. BERG SOBRE, Judith. *Behind the Altar Table: The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*. Columbia: University of Missouri Press, 1989. p. 10.

84. BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa. *La pintura de los primitivos flamencos en España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1980. Tomo I. pp. 26, 27.

85. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier. "Notas sobre la importación de obras escultóricas en la Castilla Bajomedieval". En: YARZA LUACES, J.; IBÁÑEZ PÉREZ, A.C. (dir.). *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época*. Burgos 13-16 octubre de 1999, Centro Cultural "Casa del Cordón". Burgos: Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes; Caja de Burgos; y Universidad de Burgos, 2001. p. 380.

España, estéticamente, entregada desde el siglo XIII a la tradición nórdica del gótico, durante el siglo XV y comienzos del siglo XVI continuó mirando más hacia el norte, a Flandes en concreto, que a la vecina península de Italia. El afán de nuestro país y en especial el de Castilla por lo flamenco dio lugar al denominado estilo “hispano-flamenco” o más apropiadamente designado estilo “castellano-flamenco” que fue asimilado como el modo castellano propio de proceder en el policromado de retablos desde la mitad del siglo XV hasta el principio del siglo XVI.

El gusto castellano por el modelo artístico flamenco frente al italiano, que acabaría triunfando más adelante, responde a muchas razones de variada tipología: artística, religiosa, comercial y política.

Motivaciones artísticas

En cuanto a las motivaciones artísticas está la superioridad de los procedimientos y técnicas empleados por los artistas flamencos y la altísima calidad conseguida en las obras realizadas por los pintores de sus diversas escuelas locales. Esta circunstancia, como bien se mencionó antes, es extensible a toda la pintura europea de la época lo que se constata en su influjo más o menos intenso en el arte que se practicaba en Francia, Alemania, Portugal e incluso Italia.

Berg Sobré aporta más datos acerca de las razones por las que el modelo artístico de Flandes transformó el modelo entonces existente en Castilla. Sostiene la teoría de que la nueva corriente pictórica flamenca se impuso con un fuerte impacto sobre el estilo pictórico castellano debido a que Castilla en el siglo XV no disfrutaba de un estilo de policromado de retablos definido⁸⁶.

Motivaciones religiosas

Respecto a las razones religiosas, tanto el carácter devoto como el sentido religioso de la pintura de los primitivos flamencos conectaron perfectamente con la sensibilidad del español medio de la época. Esta coincidencia en la corriente espiritual de ambos territorios se halla en las peregrinaciones a Santiago de Compostela a través del Camino de Santiago, ya que mientras que a lo largo de toda la Edad Media este peregrinaje alcanzó una enorme popularidad en las regiones del norte de España, los tribunales de justicia flamencos lo imponían como sanción expiatoria para la remisión de penas de sus delincuentes. Asimismo, este profundo sentir religioso en la sociedad española, que encuentra su reflejo en el arte flamenco, se ve incrementado con el momento histórico que vivía nuestro país con la empresa de la Reconquista y la lucha contra el infiel en un deseo de alcanzar la unidad territorial y religiosa.

86. BERG SOBÉRÉ, Judith. Op. cit. pp. 244, 245.

Motivaciones comerciales

El aspecto comercial es si no el más determinante uno de los más determinantes en el éxito del modelo pictórico flamenco en la zona de Castilla. Es evidente que los intereses económicos permiten establecer contactos comerciales que a su vez contribuyen a crear relaciones culturales con interesantes derivaciones artísticas.

Las relaciones comerciales entre el norte de Europa y la península ibérica son ya muy activas desde el siglo XIII intensificándose en los siglos siguientes. De esta forma en el siglo XV el entonces gran puerto de Brujas extendió su tráfico hacia las costas del golfo de Vizcaya y los puertos del Cantábrico, favoreciendo el comercio entre los dos países. Como es sabido, los puertos cantábricos pertenecían a la diócesis burgalesa cuya sede episcopal era una de las más ricas de la península y del reino de Castilla. La constitución de esta vía marítima superó a la ruta terrestre, la del Camino de Santiago, en la formación de un Burgos mercantil. Por consiguiente, los puertos vascos de Álava, Vizcaya y Guipúzcoa, entre los que destaca Bilbao que con su ría llegó a ser el puerto más activo de Burgos, se convirtieron en piezas clave del discurrir del comercio castellano.

Por esos años las ciudades de Europa del norte tenían una intensa vida mercantil e industrial que atraía a los más elevados, poderosos y ricos estamentos sociales. Esto supuso el comercio más importante para los puertos de la cornisa cantábrica de nuestro país.

A través de estos puntos estratégicos abiertos al mar eran exportados al puerto brujense, en los siglos XIII y XIV principalmente, una amplia representación de los productos castellanos siendo los más abundantes la lana (que encuentra su principal mercado en la industria textil flamenca⁸⁷), el cuero, la peletería, el mineral de hierro y el de mercurio, el grano, el aceite, la miel y la legumbre. Este surtido repertorio de materias primas era pagado por la próspera ciudad de Flandes con manufacturas y obras de arte que desde el norte de la península ibérica eran transportados hasta Burgos.

La excelente organización productiva y comercial basada en el amplio y frecuente intercambio que enriquecía a ambas partes, debió de causar un incremento en el número de talleres y trabajadores en los dos territorios⁸⁸. Semejante florecimiento desencadenó que a comienzos del siglo XV se incrementara de forma muy notable la compra de lana española y en la segunda mitad las exportaciones castellanas a Brujas superaran a las de todas las demás naciones. Esta estrecha relación mercantil con España hizo que el puerto brujense desempeñara un papel de primer orden en la evolución de los mercados internacionales sirviendo de enlace entre Oriente y Occidente y de intermediario entre los pueblos germánicos y los latinos. La excelente posición comercial de la ciudad de Brujas permitió que ésta mantuviera

87. BERG SOBRE, Judith. Op. cit. p. 244.

88. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier. Op. cit. pp. 379, 380.

su prestigio el cual había empezado a decaer debido a la creciente prosperidad del puerto de Amberes que, al finalizar el siglo, pasó a ocupar el primer puesto.

El comercio del puerto de Amberes en el siglo XVI se puede entender como una continuación del comercio brujense de la centuria predecesora, aunque con ciertas distinciones. Por ejemplo, el mayor impulso mercantil ya no procede solamente del Mediterráneo y de Oriente, sino que empieza a llegar de la América recién descubierta. La pintura se convirtió en una de las más importantes industrias del comercio amberino que provocó un intenso movimiento mercantil al favorecer la creación de un mercado de cuadros que captó a compradores y artistas.

En definitiva, los intereses económicos de Flandes, por un lado y de Castilla, por otro, fueron los que impulsaron el establecimiento de unas fuertes relaciones comerciales entre ambos puntos geográficos proporcionándoles todas aquellas materias que individualmente no eran capaces de obtener. Así, en el caso de España, uno de estos beneficios materiales fue al arte flamenco, un bien cada vez máspreciado no sólo dentro de nuestras fronteras sino dentro de todo el continente europeo.

Motivaciones políticas

La política es otro motivo que sin duda influyó en el gusto castellano por el modelo artístico practicado en la región flamenca. Las directrices políticas seguidas estaban continuamente en íntima conexión con nuestras relaciones artísticas, económicas-comerciales y religiosas-espirituales con Flandes. Se puede decir que a fines del siglo XV el aspecto concreto de la política matrimonial de los Reyes Católicos estuvo dirigido a estrechar lazos entre las Casas de Aragón-Castilla y Austria-Borgoña cuyo fin último era intensificar los contactos entre ambas zonas geográficas⁸⁹.

Difusión del estilo artístico flamenco en la península ibérica

Durante los siglos XV y XVI, el ambiente tan refinado y económicamente fuerte que se creó en Flandes, sobre todo en las ciudades de Brujas y Amberes, propició la aparición de un mecenazgo con una importancia sin precedentes. La nobleza, las autoridades municipales, los mercaderes, los banqueros, el clero, las cofradías religiosas y las corporaciones gremiales de florentinos, milaneses, genoveses, venecianos, catalanes, castellanos, vascos y portugueses se constituyeron en protectores de las artes. Muestra puntual de ello son las pruebas documentales conservadas que atestiguan que la historia de la estancia de mercaderes españoles en Brujas se remonta al siglo XIII.

Los artistas, atraídos por este nuevo elenco de clientes, se establecieron en estos territorios flamencos en los que se vieron favorecidos con

89. BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa. Op. cit. pp. 11, 26, 30-34.

importantes encargos. Los pintores realizaban tanto altares y trípticos, con destino al ornamento de capillas y locales de reunión, como cuadros, de dimensiones más modestas donde se representaban temas de devoción y retratos aptos para la decoración de residencias y domicilios particulares. Siempre, todas sus obras, impregnadas de ese extremado realismo tan característico de la pintura creada dentro del entorno flamenco.

El triunfo del estilo pictórico practicado en Flandes no sólo quedó recluido a esta región del norte de Europa. Ya hemos expuesto cómo diferentes motivos lo transformaron en el modelo artístico a seguir en la península ibérica. Hasta el punto que era identificado como signo de prestigio al considerarse un producto de lujo que proclamaba el elevado estatus socioeconómico de su poseedor⁹⁰. En consecuencia, la Iglesia así como las clases altas de la población española junto con la familia real se convirtieron en los máximos clientes de los maestros flamencos⁹¹. Este entusiasmo por este tipo de arte se manifiesta en las extensas colecciones de trípticos y pinturas de estilo flamenco diseminados por la geografía de nuestro país y en concreto por la de Castilla⁹².

Según se ha apuntado en páginas previas, la forma de entrada de las primeras obras de arte flamenco en España fue la ruta comercial de intercambio de mercancías establecida entre el puerto de Brujas y los puertos del Cantábrico español. Mientras Castilla exportaba sus productos, Flandes hacía lo mismo con sus propios artículos entre los que se contaban las piezas de arte. Las obras flamencas más antiguas que atravesaron nuestras fronteras datan de finales del siglo XIV. Son las pioneras de un fenómeno que tuvo su época de mayor esplendor en el siglo XV y que perduró hasta bien entrado el siglo XVI –igual que ocurrió en el caso puntual del País Vasco–.

Fundamentalmente eran dos las modalidades de llegada del arte flamenco a nuestras tierras. La primera era por encargo directo del comprador quien bien en persona bien por medio de un delegado hacía una petición a un taller o artista para que elaborara una pieza de arte con unas características específicas. La segunda modalidad era sin encargo previo, es decir, pinturas y trípticos eran traídos por comerciantes flamencos a través de oficinas comerciales (que ellos mismos establecían en la península ibérica) desde donde se procedía a su posterior venta en las zonas donde se ubicaban estas oficinas. Son varias las obras que llegaron hasta el País Vasco por medio de las dos modalidades descritas.

Atendiendo a la información aportada más arriba, una vez que las obras importadas alcanzaban los puertos del Cantábrico –entre los que sobresalían los vascos y

90. SÁENZ PASCUAL, Raquel. “El dualismo pictórico en la primera mitad del siglo XVI”. En: ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. (dir. y coord.). Retablos. Euskadi. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco. Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001. p. 159.

91. BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa. Op. cit. pp. 11, 26, 32.

92. BERG SOBRÉ, Judith. Op. cit. p. 244.

en especial el de Bilbao— eran conducidas a los mercados de la diócesis burgalesa, salvo aquéllas previamente concertadas en cuyo caso eran transportadas directamente a sus propietarios. Los estudios demuestran que el área de difusión de estas piezas por Castilla no muestra un predominio de la costa, sino precisamente de todo el área que comunicaba el Cantábrico con estos centros mercantiles ubicados en Burgos y Medina del Campo. Aquí se ponían en venta libre las manufacturas traídas de Flandes. En el mercado de Medina del Campo se incluían además de obras de arte de pequeño formato, telas de brocado⁹³.

Por lo tanto, durante el período de tiempo que el arte flamenco que tuvo lugar en nuestro país fue el resultado del proceso de importación, se mantuvo un cierto equilibrio entre el número de obras ubicadas en localidades costeras y las que viajaron hasta el interior⁹⁴. Esto mismo sucede en el País Vasco donde se ha observado una diferencia entre la tipología de obra importada a la costa y la importada al interior. Esta diferencia radica en que las piezas de mayor tamaño, en concreto, los retablos (importados), se localizan sobre todo en las áreas costeras y en especial en la costa guipuzcoana y en contraposición las piezas de menor formato (pinturas en general) abundan en los municipios del interior, de Álava principalmente⁹⁵. En cierto modo esto es comprensible teniendo en cuenta el mayor grado de complicación que entonces implicaba el traslado de obras de grandes dimensiones, por lo que no es de extrañar que se optara por reducir su movimiento emplazándolas en localidades cercanas a los puertos de entrada y que a cambio fueran las obras de tamaño más manejable las que se transportaran a zonas más alejadas de la costa.

La importación de las obras de los pintores flamencos penetró no sólo en Castilla sino también, aunque en menor medida, en todo el ámbito nacional⁹⁶, como sucedió en todo el reino de Aragón tal y como explicamos antes. Esta misma afirmación es apoyada por el historiador del arte Harold E. Wethey quien declara que Cataluña parece que fue menos devota de la tradición flamenca que Castilla⁹⁷.

A finales del siglo XV y especialmente a lo largo del siglo XVI el modo pictórico característico de Flandes se abrió paso en España —y también en el territorio vasco— con la llegada y asentamiento de artistas extranjeros provenientes de países de Europa del norte. Como contrapartida, la importación de obras flamencas sufrió un importante descenso.

93. DE MIGUEL ORTEGO, Javier; GÓMER CAMBRONERO, Cristina; SALAZAR LÓPEZ, José Antonio (Equipo 7 Restauración). "Brocado aplicado. Nuevas aportaciones". En: *X Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Cuenca: Andrés Escalera Ureña y María del Carmen Pérez García, 1994, p. 284.

94. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier. Op. cit. pp. 375, 379, 380.

95. SÁENZ PASCUAL, Raquel. Op. cit. pp. 157, 159.

96. BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa. Op. cit. p. 11.

97. WETHEY, Harold Edwin. *Gil de Siloe and his school: A study of late Gothic sculpture in Burgos*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1936. Harvard-Radcliffe Fine Arts Series, p. 6.

Esta entrada masiva de artistas foráneos tuvo lugar entre la segunda y la sexta décadas del siglo XVI mientras reinaba Carlos de Austria (o Habsburgo) que fue Rey de España como Carlos I y Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico con el nombre de Carlos V. Su mandato estrechó el vínculo ya existente entre la península ibérica y el centro y norte de Europa gracias a la apertura de fronteras y las exenciones fiscales. Estas circunstancias junto con la afluencia de oro americano a nuestro país y la huida de las guerras de religión vigentes en algunos países europeos fueron las causantes de la intensificación de esta corriente inmigratoria⁹⁸.

De este modo la mayoría de los artistas procedían de Italia, Alemania, pero sobre todo, de Flandes y del norte de Francia. En general se trataba de escultores, policromadores y pintores que terminaban afincándose en nuestras tierras, principalmente de Castilla⁹⁹. Dentro del territorio castellano hubo artistas que eligieron la zona del País Vasco como lugar de residencia y taller. En concreto se asentaron en puntos de la geografía de la costa vasca como Bilbao y San Sebastián, así como en otras localidades, donde con el tiempo fundaron colonias de artistas de diferente procedencia¹⁰⁰.

Los maestros norteños no se limitaron a ejecutar su propio arte, sino que se adaptaron a los gustos hispanos. Asimismo, frente al éxito entre la clientela española del estilo pictórico flamenco –primero, a través de la importación de obras flamencas y segundo, a través de la inmigración de los propios pintores extranjeros¹⁰¹–, los artistas autóctonos sintieron el deseo de imitar este nuevo arte. No obstante, la mayoría de los pintores españoles no siguieron el modelo flamenco de una forma mimética, sino que combinaron el estilo de las escuelas norte europeas con su particular concepción estética. En resumen, no se limitaron a realizar simples copias sino que crearon un estilo nuevo, de fuerte personalidad, al que se conoce con el nombre de hispano-flamenco. Esta novedosa moda pictórica se advirtió con mayor intensidad en Castilla más que en ninguna otra parte de la península, debido a que, como hemos repetido en variadas ocasiones, es en el reino castellano donde la influencia flamenca tuvo una repercusión más importante¹⁰².

Al contrario que sucedió a lo largo de la época de importación de obras de arte flamenco, desde que fueron los propios artistas los que vinieron a nuestro país se rompió ese equilibrio entre el número de obras ubicadas en la costa y en el interior. Como es lógico, fueron los grandes centros eclesiásticos y productivos del interior los que acapararon la mayor parte de los recién llegados artistas y por lo tanto, de su producción¹⁰³.

98. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "El retablo renacentista". Op. cit. p. 185.

99. GARCÍA RAMOS, Rosaura; RUIZ DE ARCAUTE MARTÍNEZ, Emilio. "Aproximación al brocado aplicado en España: Desarrollo y extensión". Op. cit. p. 751. Y BERG SOBRE, Judith. Op. cit. p. 244.

100. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "El retablo en el País Vasco. Estado de la cuestión". Op. cit. p. 77.

101. WETHEY, Harold Edwin. Op. cit. p. 4.

102. BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa. Op. cit. pp. 34, 35.

103. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier. Op. cit. p. 380.

Difusión del brocado aplicado en la península ibérica

La técnica decorativa en relieve del brocado aplicado originaria y primeramente empleada en los países de Europa del norte hacia las primeras décadas del siglo XV, coincide pues plenamente con los motivos de aceptación y las vías de entrada en nuestro país del modelo artístico flamenco.

Por consiguiente, el brocado aplicado, en un principio y sobre todo durante el siglo XV, tomó contacto con la península ibérica a través de la importación de obras de arte. Ya a partir del cambio de centuria fueron los propios artistas extranjeros los que afincados en tierras españolas la pusieron en práctica. Paulatinamente y de forma paralela, los pintores autóctonos fueron asimilando e interpretando de acuerdo a su estilo pictórico este tipo de decoración el cual fueron incorporando en el proceso creativo de sus propias obras.

Al igual que el arte flamenco, esta técnica tridimensional fue principalmente del gusto castellano. Esto significa que su centro receptor más importante fue el territorio de Castilla y en concreto Burgos, entre otras razones, por tratarse de una de las localidades más ricas de toda la península ibérica en aquella época. Es decir, gran parte de las obras importadas así como de los artistas foráneos inmigrantes fueron absorbidos por esta ciudad que funcionó como foco de irradiación del modelo pictórico flamenco y, por supuesto, del brocado aplicado. De modo que desde Burgos se difundieron con fuerza estos nuevos recursos estéticos por toda Castilla alcanzando también las zonas del Cantábrico como el País Vasco¹⁰⁴.

Talleres y artesanos en la península ibérica con especial atención a los que actuaron en el País Vasco

En el siglo XV se crearon en Burgos unos talleres de escultura y pintura que se convirtieron en modelo y guía de la producción artística hasta bien entrado el siglo XVI.

En general, gran parte de las obras escultóricas (retablos fundamentalmente) de este período en nuestro país no están bien documentadas lo que se traduce en grandes lagunas en las atribuciones de la parte escultórica y pictórica. De los pocos ejemplos que conservan su documentación original, la gran mayoría sólo dejan constancia de los escultores y no de los policromadores y sólo una minoría incluyen ambas autorías. En este último caso y en especial en las piezas datadas en el siglo XV, coinciden (como es de esperar atendiendo al estilo artístico flamenco predominante en la época en Castilla) escultores de origen norte europeo y policromadores de la misma procedencia.

104. BARRIO LOZA, J.A.; EQUIPO 7 RESTAURACIÓN S.A. El Retablo Mayor del Santuario de la Encina de Arceniega en Álava. Bilbao: Iberdrola, S.A., 1999. Col. Cuadernos de Restauración; 2. p. 6, 50. Y GARCÍA RAMOS, Rosaura; RUIZ DE ARCAUTE MARTÍNEZ, Emilio. "Aproximación al brocado aplicado en España: Desarrollo y extensión". Op. cit. p. 751.

Esta misma falta de información la encontramos cuando nos enfrentamos al estudio de los pintores que practicaron la técnica del brocado aplicado dentro de la península ibérica. Como ya se ha comentado, un grupo importante de estos artífices provenía del extranjero.

Entre los artistas que aparecen documentados en retablos con brocado aplicado emplazados fuera del País Vasco, se encuentran: Diego de la Cruz, León Picardo, Juan de Borgoña, Francisco de Espinosa, Alonso de Salamanca y Jacome de Lobeo.

Los policromadores que emplearon motivos de brocado aplicado para decorar algunos de los retablos ubicados dentro del País Vasco son: Diego de Torres, Juan García de Crisal, Chordón, Andrés de Espinosa y Juan Martínez de Olazarán. Probablemente también: Lope Lorenzo y Martín Ochoa de Irazábal¹⁰⁵.

Analizando estos dos grupos de pintores y teniendo presente la escasez de datos antes mencionada, se puede avanzar que hubo un predominio de pintores locales en el territorio vasco en contraposición a la supremacía de los pintores norte europeos que atraídos principalmente por la riqueza de Burgos acapararon sobre todo las regiones del interior de la península.

Terminología y construcción del brocado aplicado

Terminología en otros idiomas

Con motivo de las diferentes publicaciones en varias lenguas realizadas sobre la técnica decorativa del brocado aplicado, creemos necesario incluir una relación lo más extensa posible de aquellos vocablos con los que se designa esta técnica.

La mayor parte de la bibliografía existente se encuentra escrita en cinco idiomas fundamentalmente: inglés, alemán, francés, español y holandés. Por consiguiente, la terminología con la que la técnica en cuestión aparece denominada es la que se detalla a continuación¹⁰⁶.

105. GARCÍA RAMOS, Rosaura; RUIZ DE ARCAUTE MARTÍNEZ, Emilio. "El "brocado aplicado", una técnica de policromía centroeuropea en Álava". Op. cit. pp. 416-418. Y GARCÍA RAMOS, Rosaura; RUIZ DE ARCAUTE MARTÍNEZ, Emilio. "Aproximación al brocado aplicado en España: Desarrollo y extensión". Op. cit. pp. 748-754.

106. Los términos que se mencionan se extraen de las siguientes referencias bibliográficas:
 DARRAH, Josephine A. Op. cit. pp. 49-50.
 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento: la pinceladura norteña". Op. cit. p. 86.
 GARCÍA RAMOS, Rosaura; RUIZ DE ARCAUTE MARTÍNEZ, Emilio. "The conservation and restoration of the polychrome sculpture in Álava. The main altarpiece of San Vicente de Arana and the bust-reliquaries of the Church of San Miguel de Vitoria". En: Polychrome Skulptur in Europa. Technologie, Konservierung, Restaurierung. Tagungsbeiträge. 11-13 November 1999. Dresden: Hochschule für Bildende Künste, 1999. p. 86.
 GONZÁLEZ LÓPEZ, María José. Op. cit. p. 68.
 JACOBS, Lynn F. Early Netherlandish Carved Altarpieces, 1380-1550. Medieval Tastes and Mass Marketing. United Kingdom: Cambridge University Press Editions, 1998. p. 82.
 NADOLNY, Jilleen M. "The gilded tin-relief backgrounds of the Thornham Parva Retable and the Cluny Frontal: technical and stylistic context". En: MASSING, A. (ed.). The Thornham Parva Retable. Technique, conservation and context of an English medieval painting. Great Britain: The Hamilton Kerr Institute, University of Cambridge and Harvey Miller Publishers, 2003. p. 183.

En inglés las publicaciones se refieren a ella con los siguientes nombres: appliqué relief, applied brocade, relief brocade, appliqué relief brocade, appliqué relief brokad, brocade application, pressed brocade, press brocade, wax appliqué, tin-relief textile.

En alemán se emplean los siguientes términos: prebrokate, pressbrokate, pressbrokat, pressbrokat applicationen, pressbrokat-application, brokatapplicationen.

En francés se le designa: brocade appliqué, brocart appliqué.

En español son dos los vocablos que se emplean: brocado aplicado, brocado de aplicación.

En holandés (oficialmente neerlandés) se le denomina con un único término: press brocaat.

Proceso de ejecución

El brocado aplicado es una técnica de decoración policroma de ejecución laboriosa que imita los brocados de tejidos en hilos de oro o plata. Consiste en reproducir mecánicamente a través de matrices, lámina de estaño y masas de relleno los motivos en relieve fuera del objeto que una vez recortados son aplicados sobre éste pudiendo estar en ocasiones dorados y pintados. De ahí el término “brocado aplicado”.

El proceso de ejecución del brocado aplicado con lámina de estaño es el que se describe a continuación.

En primer lugar, se graba el motivo deseado sobre una plancha de madera o metal. Esta plancha a la que se denomina matriz sirve para reproducir el motivo tantas veces como se desea. Hasta el momento no se ha encontrado ninguna matriz original que pueda despejar las dudas respecto a su naturaleza material¹⁰⁷ [Figura 8].

Posteriormente se coloca sobre la matriz una o varias láminas de estaño cubiertas por estopa humedecida previamente que actúa como material de amortiguación. Sobre ésta se ejerce presión de forma homogénea con un mazo de madera o similar para imprimir en negativo en el estaño las incisiones realizadas en la matriz [Figura 9].

Para conservar el relieve, por la parte posterior de la lámina de estaño (una vez retirada la estopa) [Figura 10] se aplica una masa de relleno, también llamada masa de impresión, que penetra en los huecos de las incisiones de la lámina de estaño. El procedimiento consiste en calentar la masa y aplicarla posteriormente

107. GONZÁLEZ LÓPEZ, María José. Op. cit. p. 72.



Figura 8. Matriz de plomo. Práctica realizada en 2001, Sevilla.



Figura 9. Impresión de la matriz en la lámina de estaño (esta última aparece recubriendo la matriz). Se utiliza un mazo de goma y como material amortiguador papel tissue plegado. Práctica realizada en 2003, San Sebastián.

con brocha o espátula rellenando tan sólo los huecos de las incisiones. La aplicación de ésta tiene fundamentalmente dos funciones: en primer lugar conservar el relieve grabado y en segundo lugar facilitar la separación de la lámina de estaño de la matriz evitando que la primera se rompa. Esta masa de relleno puede ser de naturaleza lipídica o proteínica. En el caso de masa de tipo grasa o lipídica, suele estar compuesta principalmente de cera mezclada con miel, resina o aceite de linaza, y en ocasiones un bajo porcentaje de pigmentos [Figura 11]. En el caso de las de tipo magro o proteínicas, son a base de una cola proteínica y carbonato cálcico, en ocasiones emulsionada con aceite y pigmentada¹⁰⁸.

Una vez seca la masa se separa la lámina de estaño de la matriz y se recorta en función de su uso posterior como motivo yuxtapuesto [Figura 12] o suelto [Figura 13]. Los brocados, por lo general, se adhieren sobre la obra utilizando un adhesivo a menudo de cola proteínica, aceite y resina con o sin adición de pigmentos o se adhieren con la propia corla mordiente que cubre la superficie a decorar [Figura 14 y 15].

108. GONZÁLEZ LÓPEZ, María José. Op. cit. p. 73.



Figura 10. Impresión, en negativo, en la lámina de estaño del dibujo inciso en la matriz. Práctica realizada en 2004, Maastricht.



Figura 11. Aplicación en caliente de una masa de relleno de cera-resina sobre el estampado en negativo de la lámina de estaño. Práctica realizada en 2003, San Sebastián.

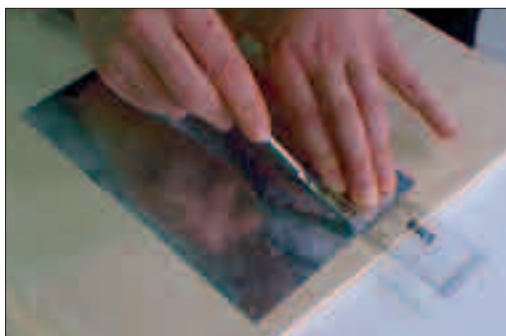


Figura 12. Recorte de un brocado a yuxtaponer. Práctica realizada en 2003, San Sebastián.



Figura 13. Recorte de un brocado a ir suelto extraído de una pieza primeramente destinada a ir yuxtapuesta. Práctica realizada en 2003, San Sebastián.

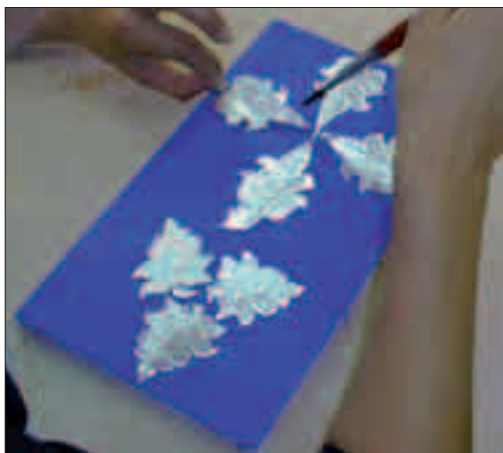


Figura 14. Aplicaciones aleatorias de brocados sueltos. Práctica realizada en 2003, San Sebastián.

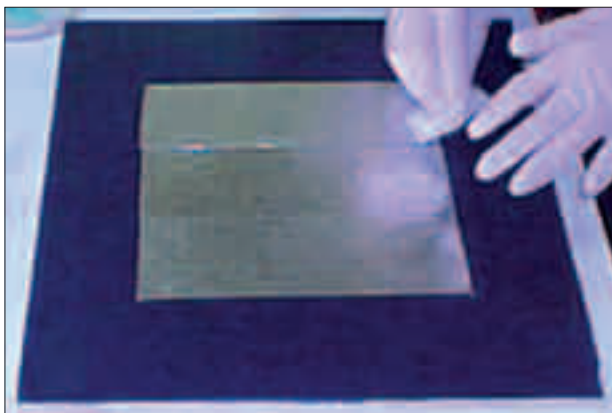


Figura 15. Aplicación yuxtapuesta de brocados. Práctica realizada en 2003, San Sebastián.

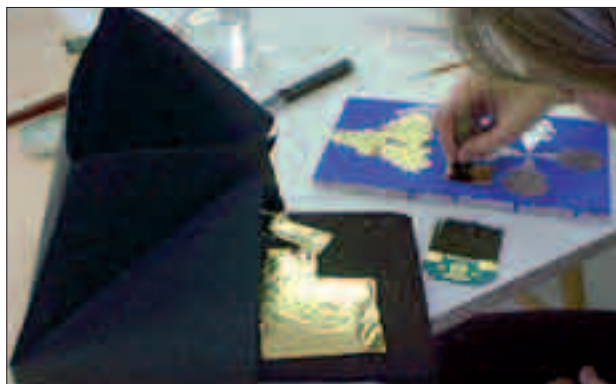


Figura 16. Proceso de dorado de brocados aplicados sueltos. Práctica realizada en 2003, San Sebastián.



Figura 17. Coloreado con corladura azul de las zonas planas de dos brocados aplicados yuxtapuestos. Práctica realizada en 2004, Maastricht.



Figura 18. Superficie de brocados aplicados yuxtapuestos. La decoración a base de lámina de oro y corladura roja ha tenido lugar después de la aplicación de las piezas permitiendo disimular los defectos de ensamblaje. Práctica realizada en 2004, Maastricht.

Finalmente, a la superficie de la lámina de estaño se le aplicaba algún tipo de acabado policromo. Normalmente se doran con lámina de oro al mixtión puesto que esta técnica no acepta el bruñido, ya que destruiría los relieves del brocado [Figura 16]. El componente principal de los mixtiones es el aceite y a veces la resina, en ambos casos con presencia de pigmento. Las zonas lisas sin relieve y ya doradas se coloreaban con corlas (de color rojo a base de laca de rubia o de color verde a base de resinato de cobre o verdigris) o colores opacos (como azules compuestos de azurita, blancos a base de blanco de plomo o negros obtenidos a partir de negro de carbón) para destacar los brocados dorados en relieve [Figura 17 y 18].

En resumen, el proceso de ejecución de esta técnica se puede condensar en los siguientes pasos:

1. Grabado de la matriz
2. Colocación de la lámina de estaño sobre la matriz
3. Impresión, mediante presión, de la matriz en la lámina de estaño
4. Relleno de los huecos con un material semilíquido
5. Separación de la lámina de estaño de la matriz
6. Recorte de los motivos de brocado
7. Adhesión de los motivos sobre la obra
8. Dorado y policromado del brocado aplicado (opcional)

Asimismo, los estratos característicos de la técnica del brocado aplicado son los siguientes [Figura 19]:

1. Preparación
2. Imprimación o base de color
3. Adhesivo
4. Masa de relleno
5. Lámina de estaño
6. Mixtión
7. Lámina de oro
8. Pintura opaca y/o corladura

Tipologías y temáticas

Existen, a saber, dos tipologías de brocados: sueltos y yuxtapuestos.

Los motivos continuos o yuxtapuestos son motivos de forma rectangular o cuadrangular colocados uno junto al otro sin ninguna separación entre ellos creando una decoración uniforme. El objetivo es simular una superficie forrada con un tejido continuo y homogéneo.

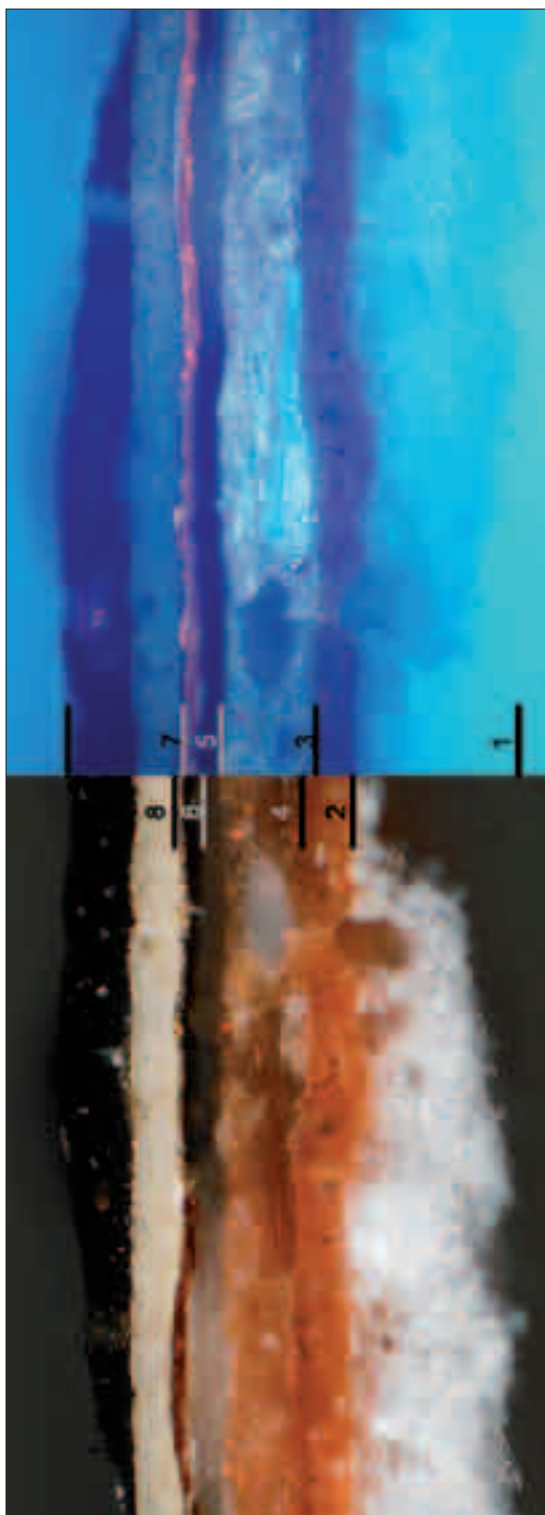


Figura 19. Estructura estratigráfica de un brocado aplicado (pertenece al retablo de La Santísima Trinidad, Oñate, Guipúzcoa: (izda.) en luz normal; (dcha.) en luz ultravioleta). Los números de la imagen se corresponden con los estratos característicos de la técnica del brocado aplicado: 1 Preparación; 2 Imprimación o base de color; 3 Adhesivo (fina capa traslúcida en ultravioleta); 4 Masa de relleno; 5 Lámina de estaño; 6 Mixtión; 7 Pintura opaca y/o corladura.

Los diseños más comunes son los vegetales formados por hojas, flores y en ocasiones frutos organizados en torno a un eje simétrico [Figura 20] o formando composiciones irregulares. También se observan motivos vegetales geometrizados y de tipo vegetal-animal, siendo dentro de este último grupo los denominados “candelieri” los que ofrecen diseños más complicados [Figura 21]. Raramente se encuentran letras entre los temas vegetales¹⁰⁹. Puntualmente se han encontrado brocados yuxtapuestos con dibujos geométricos¹¹⁰.

Los motivos sueltos o aislados son elementos que se colocan de forma arbitraria sobre áreas puntuales de la superficie a decorar de la obra pudiendo repetir el mismo diseño o combinando varios. Suelen imitar los brocados sobrepuestos a los tejidos¹¹¹.

Los temas más habituales son los vegetales adoptando formas de hojas o flores más o menos sencillas [Figura 22] o dibujando granadas [Figura 23] y follaje. El modelo animal más repetido es el águila, en ocasiones bicéfala¹¹². Otra figura descubierta con frecuencia es la estrella¹¹³.

En ocasiones, los motivos sueltos son motivos parciales, es decir, recortes de motivos yuxtapuestos que se encuentran dentro del mismo retablo.

Aplicación de los patrones de estudio al tríptico de Rentería

Descripción del marco geográfico de estudio

La tesis doctoral de Rodríguez López se centró en el análisis de todas las obras del Patrimonio Histórico-Artístico de Guipúzcoa que presentan brocado aplicado en sus estratos pictóricos. Éstas son las siguientes:

1. Tríptico de la Asunción-Coronación de la Virgen en la Parroquia de la Asunción de Santa María, Rentería (1505-1510).
2. Tríptico de San Antón en la Parroquia de San Pedro, Zumaya (1510-1515).
3. Retablo de La Piedad en la Capilla de la Piedad en la Parroquia de San Miguel, Oñate (1535-1537).
4. Retablo de San Juan Bautista en la Parroquia de San Miguel, Oñate (1530-1555, aprox.).

109. GÓMEZ ESPINOSA, Teresa. “Policromía del gótico final. Retablo mayor de la catedral de Toledo y obras burgalesas de Gil Siloe”. Op. cit. pp. 576, 577.

110. BALLESTREM, Agnes. Op. cit. p. 42.

111. GONZÁLEZ LÓPEZ, María José. Op. cit. p. 74.

112. BALLESTREM, Agnes. “Un témoin de la conception polychrome des retables bruxellois au début du XVI^e siècle”. *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*. 1967/1968. vol. X. Bruxelles: Institut Royal du Patrimoine Artistique. pp. 42, 45.

113. DE MIGUEL ORTEGO, Javier; GÓMER CAMBRONERO, Cristina; SALAZAR LÓPEZ, José Antonio (Equipo 7 Restauración). Op. cit. pp. 284, 285.



Figura 20. Motivo vegetal de brocado aplicado yuxtapuesto en el retablo de La Santísima Trinidad: (izda.) fotografía en color; (dcha.) reproducción virtual.



Figura 21. Motivo candelieri de brocado aplicado yuxtapuesto en el tríptico de San Antón: (izda.) fotografía en color; (dcha.) reproducción virtual.



Figura 22. Motivo vegetal de brocado aplicado suelto en el retablo de La Piedad: (izda.) fotografía en color; (dcha.) reproducción virtual.



Figura 23. Motivo vegetal de brocado aplicado suelto en el manto de la escultura de Santa Catalina de Alejandría (Museo Bellas Artes, Bilbao): (izda.) fotografía en color; (dcha.) reproducción virtual.

5. Retablo Plateresco o de La Santísima Trinidad en el Monasterio de Bidaurreta, Oñate (1531-1533).
6. Retablo de San Miguel en la Parroquia de San Miguel, Alzaga (1530-1550, aprox.).

Localidades y parroquias seleccionadas

La finalidad de este apartado es aportar una breve descripción de las zonas de emplazamiento de los seis retablos que ayuden al lector en la contextualización global del tema objeto de estudio.

Rentería. Parroquia de la Asunción de Santa María

Para comenzar nos detendremos en Rentería y su iglesia parroquial de la Asunción de Santa María donde se encuentra el primer retablo a abordar en la investigación, el tríptico de la Asunción-Coronación de la Virgen.

Rentería (en euskera Errenteria) es un municipio situado en el cuadrante noro-oriental de Guipúzcoa a 7 km. de San Sebastián y a 10 de la frontera con Francia. El término municipal tiene una superficie de 31 km². Limita al norte con Lezo, al oeste con Hernani, Astigarraga y el barrio donostiarra de Alza, al sur y sureste con las localidades navarras de Arano y Goizueta respectivamente, al este con Oyarzun y al nor-noroeste con la bahía de Pasajes. Pertenece a la comarca de San Sebastián, junto con los municipios de Oyarzun, Pasajes y Lezo. Su población ronda los 40000 habitantes y es la tercera localidad más poblada de Guipúzcoa, tras San Sebastián e Irún. Rentería pertenecía al término de Oyarzun hasta que, en 1320, recibió el título de Villa y adoptó el nombre de Villanueva de Oiarso para después cambiarlo por el de Rentería, ya que en este lugar se recaudaban las rentas reales. Actualmente Rentería es una villa muy industrializada, en la que destacan las actividades metalúrgicas, textiles y alimenticias, entre otras.

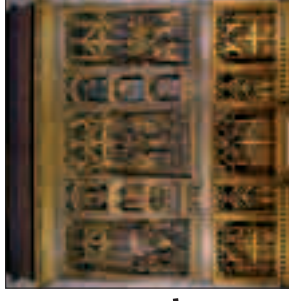
Las primeras referencias sobre la parroquia de la Asunción de Santa María datan del siglo XIV y hacen alusión a su función civil donde los habitantes de la villa se reunían al no disponer de otro edificio expresamente diseñado para tal finalidad. En 1512, como consecuencia de la invasión de las tropas francesas que combatían a favor de Navarra contra Fernando el Católico, arden la villa y la iglesia. Este hecho provoca que tanto la una como la otra se reconstruyeran en el siglo XVI. En concreto, las obras de la parroquia se iniciaron en 1523 y continuaron hasta 1573, por lo que el edificio resultante de tres naves con bóvedas de crucería es lo que hoy contemplamos. Otra serie de reformas a destacar fueron las llevadas a cabo por el Padre Ayestarán entre 1913 y 1924 que, aunque de menor envergadura que las realizadas en el siglo XVI, afectaron al aspecto del conjunto de la iglesia.

Zumaya



2

Rentería

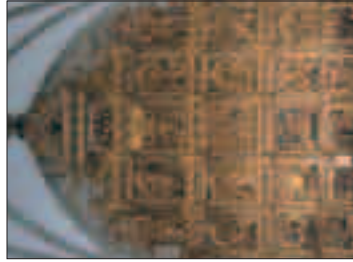


1

Localización de los seis retablos en Guipúzcoa



Oñate



3



4

Alzaga



6



5

Zumaya. Parroquia de San Pedro

La siguiente localidad y parroquia son Zumaya y la parroquia de San Pedro, en la que se encuentra el tríptico de San Antón.

Zumaya (en euskera Zumaia) está situada en la costa guipuzcoana, a orillas del mar y de la bahía donde confluyen los ríos Urola y Narrondo. Al norte limita con el mar Cantábrico, al oeste nos encontramos con Elorriaga, Itzár y Deva, al sur con las dos Arroas, con Ibañarrieta y con Cestona y al este con el barrio de Askizu. Está ubicada a 30 km. de San Sebastián en la comarca de Urola Costa. La población de Zumaya ronda los 9100 habitantes de los que la mayoría se concentra en el núcleo urbano, existiendo barrios dispersos tanto dentro como fuera del centro de la localidad. Su origen se remonta al medievo cuando los habitantes dispersados por el valle de Sehatz, cansados de sufrir continuos ataques de piratería y pillaje, decidieron fortificar un núcleo urbano desde donde pudieran defenderse contra el enemigo. El lugar que eligieron fue Zumaya por su amplitud, su situación estratégica y su contacto directo con el mar. La villa como tal no se constituyó jurídicamente hasta 1347 con el título de Villa de Villagrana de Zumaya. En el presente, Zumaya se caracteriza por las empresas modestas y acordes con las nuevas tendencias económicas del mercado.

La parroquia de San Pedro de Zumaya está vinculada a la iglesia de Santa María, documentada en el siglo XIII. Esta última, tras la fundación de la villa en 1347, fue transformada en una iglesia-fortaleza debido al carácter defensivo con el que se creó el nuevo municipio, momento en el que su nombre se transformó en el de iglesia de San Pedro. La arquitectura del edificio, por lo tanto, data de los siglos XIV, XV y XVI. Contrasta el aspecto defensivo, volumétrico y sobrio del exterior con torre medieval a los pies y el interior dominado por un gran espacio constituido por una sola nave coronada con bóveda de crucería y una cabecera poligonal cubierta por medio de una bóveda estrellada. Como hemos señalado, el tríptico de San Antón se ubica dentro de esta iglesia. Dado que en éste se conjugan la escultura y la pintura, consideramos importante mencionar que el estudio del retablo se centra en la parte escultórica porque es donde se localizan los ejemplos de brocado aplicado.

Oñate. Parroquia de San Miguel

La tercera localidad contemplada es Oñate donde se encuentran tres (la mitad) de los retablos a tratar: el retablo de la Piedad, el retablo de San Juan Bautista y el retablo de La Santísima Trinidad. Los dos primeros están ubicados en la parroquia de San Miguel Arcángel y el tercero en el monasterio de Bidaurreta.

Oñate (en euskera Oñati) es un municipio de la comarca guipuzcoana del Alto Deva situada a 68 km. de San Sebastián. Con 10700 habitantes y una extensión de 107,31 km². es el pueblo más extenso de Guipúzcoa. Al norte hace frontera con Bergara y Anzuola, al oeste con Arrasate-Mondragon y Aretxabaleta, al sur con los territorios históricos de Álava y al este con el pueblo de Legazpi. Enclavada en el corazón de la Euskadi peninsular, ocupa un hermoso valle rodeado por verdes montañas, menos por el sur, dominado por el monte de

piedra caliza del Aloña. Parece que éste es el origen de su nombre, ya que significa lugar con abundantes colinas. Los señores y luego Condes de Oñate fueron los amos de la villa desde el año 1149 hasta 1845, año en que se integró en Guipúzcoa. Está considerada la localidad más monumental del territorio histórico de Guipúzcoa. Hoy día la industria es el mayor sector económico del pueblo, a la que le siguen los servicios y, después, el sector primario (agricultura).

La iglesia de San Miguel Arcángel es un templo de estilo gótico tardío, resultado de las aportaciones de generaciones. El edificio en su origen fue un templo de una sola nave, la del Rosario, erigido en el siglo XIII como lugar de entierro de los Condes de Oñate, patronos de la parroquia. En el siglo XV, con el impulso patrocinador de los últimos, se añadieron otras dos naves, también góticas, la central más alta y sujeta por arbotantes. En ese mismo siglo también se construyó la cripta, para al igual que la capilla del Rosario sirviera de sepulcro de los condes de la villa. En el XVI se construyó por encargo del fundador de la Universidad Sancti Spiritus, el obispo oñatiarra Rodrigo Mercado de Zuazola, el claustro, gótico-flamígero, con una cuarta nave de conexión. Asimismo, se levantó el púlpito renacentista y se edificó la capilla de la Piedad con su retablo plateresco. Este último espacio sería el mausoleo del obispo. Al siglo XVIII corresponden la portada principal y el retablo mayor, de estilo barroco, así como el arco del coro. Sin abandonar el siglo, se añadió el último elemento, la torre, de traza ya neoclásica. En el interior de esta parroquia, concretamente en la cuarta y última nave financiada por Rodrigo Mercado de Zuazola, se ubica el retablo de San Juan Bautista. Es muy importante precisar que a pesar de que está compuesto por dos retablos diferentes y teniendo presente que siempre se ha conocido con la configuración actual, no se hace ninguna distinción y todo el conjunto retablístico se somete a análisis en la tesis.

Oñate. Monasterio de Bidaurreta

El monasterio de Bidaurreta es un convento de monjas Clarisas Franciscanas consistente en dos piezas principales: la iglesia y el claustro. El convento fue fundado en 1510 por Juan López de Lazarraga, secretario y contador mayor de los Reyes Católicos de Castilla, y su esposa Juana de Gamboa, para servirles de sepultura. Confluyen en el edificio tres estilos. El gótico isabelino se refleja en el exterior decorado con escudos de los Reyes Católicos. El renacentista está presente en el austero sepulcro de los fundadores y el retablo plateresco de La Santísima Trinidad. Finalmente, el estilo mudéjar se aprecia en el claustro y el artesonado del refectorio que forman parte de la clausura. La iglesia es de planta de cruz latina, de una sola nave y de bóvedas de crucería rematadas por los escudos de los fundadores y el de las cinco llagas del Salvador.

Alzaga. Parroquia de San Miguel

El municipio que cierra la investigación es Alzaga, lugar en el que se localiza la parroquia de San Miguel Arcángel que contiene el último de los retablos a estudiar, el retablo de San Miguel.

Alzaga (en euskera Altzaga) es un pequeño municipio rural de 2,53 km². y 150 habitantes, siendo la penúltima población de Guipúzcoa con menor población. Se sitúa en la parte centro-sur de la provincia dentro de la comarca del Goierri. Limita al norte con Legorreta, al oeste con Isasondo y Arama, al sur con Zaldibia y al este con Balarraín y Gaínza. La capital provincial, San Sebastián, se sitúa a 41 km. El tradicional núcleo del municipio es el barrio del Camino Alzaga (Altzaga Bidea), a 279 metros de altitud, compuesto por una agrupación de caseríos en torno al ayuntamiento y a la iglesia parroquial de San Miguel. En la parte alta del pueblo, a 450 metros de altitud, está el barrio de Altzagarate con su notable ermita de Nuestra Señora de Altzagarate. La tradición cuenta que el núcleo original del pueblo se encontraba en este barrio, en torno a la ermita que habría sido por tanto la iglesia parroquial original. Según fuentes documentales, la trayectoria de Alzaga ha estado unida a la de las localidades de alrededor. Ya en 1399 era una población que dependía de la villa de Villafranca de Oria (actual Ordizia), el único municipio del entorno. Esta dependencia prosiguió hasta que se instituyó con el título de Villa en 1615. Ese mismo año se unió a Isasondo, Arama, Gaínza, Legorreta y Zaldibia formando La Unión del río Oria que se disolvió en 1815. En 1967 se incorporó a Isasondo debido a su falta de recursos hasta que recientemente, en 1991, recuperó sus facultades municipales. En la actualidad, la mayor parte de la población se desplaza a las localidades vecinas situadas a corta distancia a trabajar en los centros industriales y urbanos. Mientras, la minoría de los habitantes trabaja dentro de la misma localidad en labores agrícolas.

La iglesia parroquial de San Miguel Arcángel y la ermita de Altzagarate, se conocen documentadas desde el siglo XVI. Hay quien supone que la ermita fue el primer centro religioso de la población. La iglesia de San Miguel debió ampliarse, al igual que la mayoría de iglesias de Guipúzcoa, en el siglo XVI. El edificio es de una sola nave con atrio alrededor y portada de arco de medio punto.

Tríptico de la Asunción-Coronación de la Virgen (1505-1510) en la Parroquia de la Asunción de Santa María, Rentería

Los seis conjuntos retablisticos citados se estudiaron in situ, es decir, en sus emplazamientos originales (iglesias) y, posteriormente, las muestras pictóricas de brocado aplicado extraídas de los seis retablos se analizaron en el laboratorio para conocer en profundidad su composición técnica y material. Para llevar a cabo un estudio tan minucioso se elaboró un protocolo de actuación compuesto de diversas fichas de análisis.

El resultado final fue un elevado número de fichas que se incluyen en la tesis de Rodríguez López.

Dado que el presente trabajo se centra en el tríptico de Rentería se aportan exclusivamente las fichas correspondientes al mismo.

Ficha del retablo

1. IDENTIFICACIÓN

1.1. NOMBRE: Tríptico de la Asunción-Coronación de la Virgen

1.2. CÓDIGO DE IDENTIFICACIÓN: I

1.3. UBICACIÓN DEL RETABLO

- Provincia: Guipúzcoa
- Localidad: Rentería
- Dirección: Herriko Enparantza, s/n. 20100
- Inmueble: Parroquia de la Asunción de Santa María

Ubicación dentro del edificio: Capilla de Las Ánimas o de La Asunción. En el primer tramo del lateral izquierdo mirando el altar

Orientación: Noreste

1.4. PROPIETARIO: Parroquia Santa María de la Asunción y Coronación de la Virgen

1.5. CALIFICACIÓN: Bien Cultural con la categoría de monumento según Decreto 273/2000, de 19 de diciembre, de la Administración de la Comunidad Autónoma del País Vasco



Ubicación geográfica.



Localización del inmueble



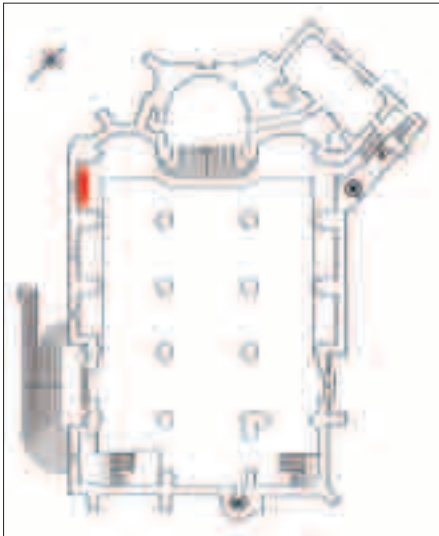
Vista del inmueble. Fachada.



Ubicación del retablo. Vista general.



Ubicación del retablo. Vista detalle.



Ubicación del retablo.

2. ANÁLISIS

2.1. DATOS HISTÓRICO-ARTÍSTICO

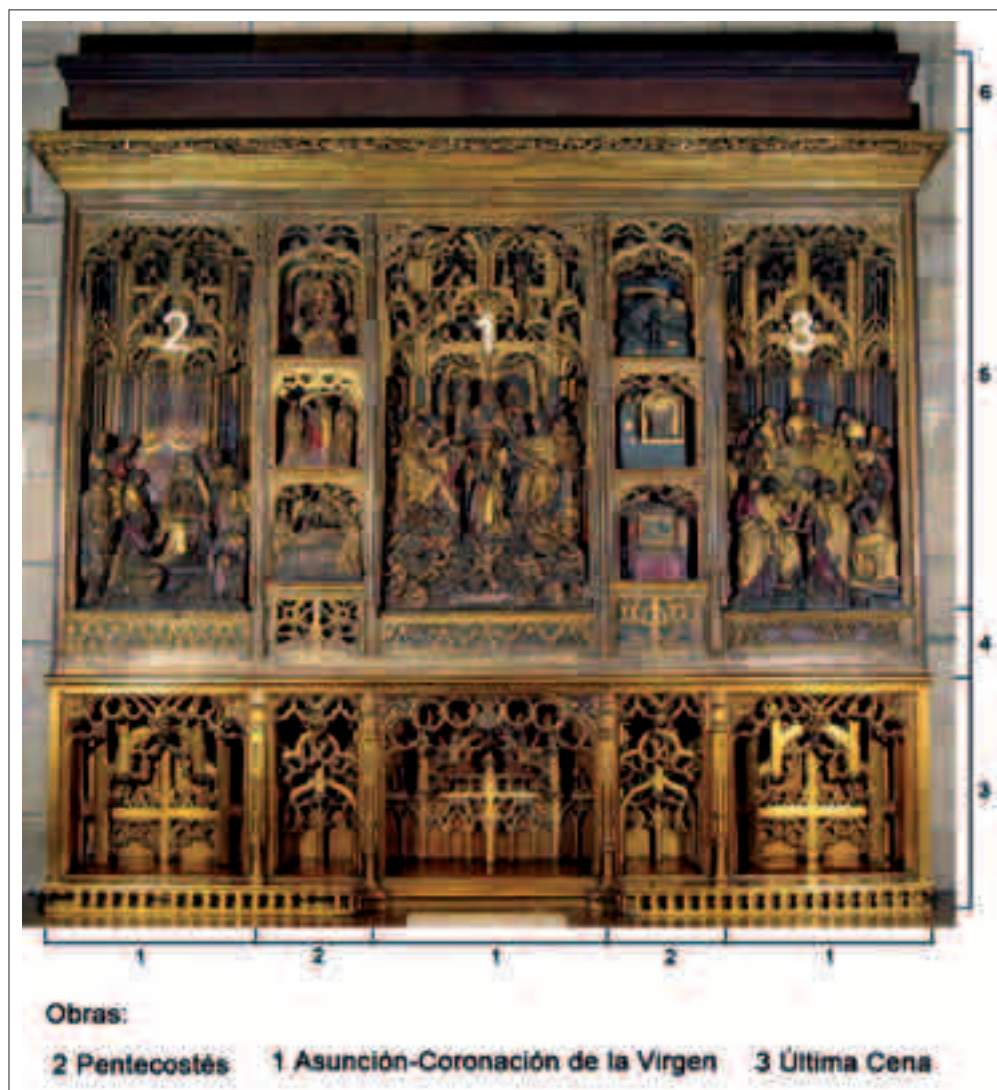
- Tema: La Asunción-Coronación de la Virgen
- Iconografía: De izquierda a derecha: Pentecostés (o La Venida del Espíritu Santo); Asunción-Coronación de la Virgen; Última Cena
- Estilo: Tardogótico
- Datación: Fecha de inicio: 1505 / Fecha de término: 1510
- Atribución: Soporte: Maestro flamenco
Policromía: Desconocida
- Procedencia: Flamenca¹¹⁴

2.2. DATOS TÉCNICO-MATERIALES

- | | |
|--|---------------------------------|
| • Tipología: | Obras que componen el retablo: |
| Género: Escultórico | Escultura/s: 1 |
| Estructura arquitectónica: Tríptico ¹¹⁵ | Relieve/s: 8 |
| 1. Calles: 3 | Tabla/s: 0 |
| 2. Entrecalles: 2 | Dimensiones (max./m.): 2'99 x 3 |
| 3. Pedestal: Sí | |
| 4. Banco principal: Sí | |
| 5. Cuerpos: 1 | |
| 6. Ático: Sí | |

114. El retablo se construyó para el altar mayor donde permaneció hasta que fue sustituido primero por un retablo ejecutado en el siglo XVII y más tarde este último fue sustituido por el retablo actual ejecutado en el siglo XVIII. Desde que se desplazó del altar mayor el retablo que nos ocupa ha estado ubicado en su emplazamiento actual.

115. Algunos historiadores del arte lo consideran como tríptico al que le faltarían las puertas.



Programa iconográfico y estructura arquitectónica del retablo.

- Marcas:

Descripción	Localización	Técnica	Material
Marcas (líneas diagonales)	Soporte sin policromar	Grabado	Gubia
Marcas (líneas diagonales)	Zonas con bol sin dorar	Grabado	Buril
Marca ("T")	Parte inferior oculta del mantel de la Última Cena	Grabado	Buril
Marcas ("2")	Reverso del relieve central de la entrecalle derecha y fondo (oculto) del mismo nicho	Dibujo	Grafito
Marcas	Reverso de algunas piezas	Grabado	Gubia

- Soporte:

Tipo/s de madera:

Estructura: Roble

Figuras (esculturas y relieves): Roble

Mazonería: Roble

Construcción: Clavos, espigas de madera y adhesivo

Preparación: No se aprecia ninguna

- Policromía:

Técnicas pictóricas:

Metálicas: Dorado acabado liso, estofado sobre oro, esgrafiado sobre oro, corladura sobre plata

Relieve: Brocado aplicado

Pintura: Carnaciones, otros colores (opacos)

- Protección: Sí

2.3. ESTADO DE CONSERVACIÓN

- Valoración del conjunto: Malo

Estado general: El soporte tiene faltas muy importantes de volumen y rotura de ensamblajes de varias piezas a sus lugares originales de ubicación pudiendo ser separadas de los mismos con facilidad. La falta de ensamblajes ha provocado asimismo desplazamientos de piezas.

La policromía presenta pérdidas, sobre todo en los brocados aplicados, y un grueso estrato de suciedad así como repintes y protecciones envejecidos que interfieren en la apreciación de los colores originales de la policromía.

- Deterioros:

Soporte:

Ataques biológicos: Insectos xilófagos: Puntual

Hongos: Nulo

Deformaciones: Moderado

Grietas: Puntual

Roturas: Moderado

Separación de volúmenes: Moderado

Pérdida de volúmenes: Moderado

Deterioros accidentales: Golpes: Nulo

Quemaduras: Nulo

Manchas: Cera: Nulo

Humo: Nulo

Pintura: Nulo

Policromía:

Pulverulencia: Nulo

Defectos de adhesión: Moderado

Craquelados: Moderado

Levantamientos: Moderado

Lagunas: Moderado

Deterioros accidentales: Golpes: Nulo

Roces: Nulo

Abrasiones: Nulo

Quemaduras: Nulo

Manchas: Cera: Puntual

Humo: Puntual

Pintura: Escaso

Deterioros de los materiales: Desgaste: Moderado

Decoloración: Puntual

Oscurecimiento: Puntual

Suciedad superficial: Polvo: Total

Barro: Puntual

Excrementos animales: Nulo

- Causas de los deterioros:

Condiciones del inmueble:

Humedad: Humedad del retablo: 14%

Humedad del inmueble: En verano: 70%

En invierno: 65%

Tipo de humedad en el retablo: Capilaridad y condensación

Temperatura (anual): 18°C

Calefacción: Sistema: Aire caliente

Localización: Lejos del retablo (detrás del coro situado en el lado opuesto del altar)

Iluminación sobre el retablo:

Tipo	Fuente	Intensidad	Incidencia sobre el retablo
Natural	Vidrieras	Baja	Indirecta
Artificial	Lámparas de sodio (2)	Media	Indirecta ¹¹⁶

Ventilación: No

Sistema/s de seguridad: Ninguno

Instalaciones eléctricas cerca del retablo: Sí

Acción del hombre sobre el retablo:

Acción	Descripción
Expoliación	Figuras puntuales de las escenas
Devoción/Culto	Clavos para sujeción de elementos decorativos o de culto

• Intervenciones:

Intervenciones documentadas¹¹⁷:

Período de ejecución	Tipo de intervención	Producto/s	Responsable/s
Repetidas veces en los últimos años	Desinsección del soporte	Xylamón matacarcoma	Desconocido
2002	Desinsección del soporte	Desconocido	Empresa Irati
1914	Reintegración de volúmenes y policromado (pedestal, ático (sin policromar) y escultura de la Virgen con Niño)	• Madera. • Otros desconocidos.	Talleres de Galarraga

Otras intervenciones detectadas:

Período de ejecución	Tipo de intervención	Producto/s	Responsable/s
Desconocido	Reintegración de volúmenes sin policromar (manos y brazos)	• Madera. • Otros desconocidos.	Desconocido
Desconocido	Consolidación de la policromía	Desconocido	Desconocido
Desconocido	Repintes	Desconocido	Desconocido

116. Solo se encienden en ocasiones puntuales.

117. Información obtenida de fuentes escritas y/o testimonios orales de los responsables eclesiásticos de la iglesia.

3. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

- AROCENA, Fausto; MÚGICA, Serapio. “Reseña Histórica de Rentería”. *Noticias Históricas de Rentería*. 1930. San Sebastián: Nueva Editorial, SA. pp. 375-378.
- ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, María Asunción. *Renacimiento en Guipúzcoa: Escultura*. San Sebastián: Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Guipúzcoa, 1988. Tomo II. pp. 18-20.
- CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio. “Reflexiones en torno al arte del s. XVI en Gipuzkoa”. En: *Revisión del Arte del Renacimiento*. Donostia: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 1998. Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales; 17. pp. 162-163.
- CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio; MONTERO ESTEBAS, Pedro. “Tipología del retablo del s. XVI en Gipuzkoa”. En: *Revisión del Arte del Renacimiento*. Donostia: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 1998. Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales; 17. p. 314.
- CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio; MONTERO ESTEBAS, Pedro María. “[6] Erretereria. Tríptico de la Asunción-Coronación. Ama Birjinaren Koroatzea. Triptikoa”. En: ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. (dir. y coord.). *Retablos. Euskadi. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco*. Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001. pp. 471-477.
- DE LECUONA, Manuel. “El Retablo de las Ánimas de la Parroquia de Rentería”. *Oarso*. 1958. Rentería: Ayalde Valverde (ed.). pp. 52-54.
- España. Decreto 273/2000, de 19 de diciembre, por el que se califican como bien cultural, con la categoría de monumento, diversos retablos. *Boletín Oficial de Gipuzkoa*, 6 de febrero de 2001, nº 26, p. 2071.
- “Inventario de Patrimonio Histórico de la Iglesia Católica: Bienes Muebles [Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción. Retablo de la Coronación de la Virgen]”. Informe inédito. [Guipúzcoa]?: [s.n.], [s.f.]. Informe técnico del Gobierno Vasco-Departamento de Cultura.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier. “Notas sobre la importación de obras escultóricas en la Castilla Bajomedieval”. En: YARZA LUACES, J. (dir.); IBÁÑEZ PÉREZ, A.C. (dir.). *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época. Burgos 13-16 octubre de 1999, Centro Cultural “Casa del Cordón”*. Burgos: Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes; Caja de Burgos; y Universidad de Burgos, 2001. p. 375.
- MUÑIZ PETRALANDA, Jesús. “El retablo gótico esculpido”. En: ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. (dir. y coord.). *Retablos. Euskadi. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco*. Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001. p. 133.
- MURO ARRIET, Koro; VÁZQUEZ ESCUDERO, Elena. *Nuestra Señora de la Asunción de Rentería: Estudio histórico-artístico*. Eraman Servicios Culturales (coord.). Rentería: Ayuntamiento de Rentería, 1993. pp. 66-70.
- WETHEY, Harold Edwin. *Gil de Siloe and his school: A study of late Gothic sculpture in Burgos*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1936. Harvard-Radcliffe Fine Arts Series. p. 5.

Ficha de localización de los brocados aplicados

1. TABLA

Código de identificación del broc.aplic.	Obra		Brocado aplicado				
	Ubicación	Tipología	Ubicación	Tema	Tipología	Acabado	Base
I.1.A.	Calle: 1 - Cuerpo: 1	Relieve	Figura humana - Túnica	Irreconocible	Yuxtapuesto	Azul	Amarillo/naranja
I.1.B.	Calle: 1 - Cuerpo: 1	Relieve	Figura humana - Túnica	Vegetal (1)	Yuxtapuesto	Rojo	Amarillo/naranja
I.1.C.	Calle: 1 - Cuerpo: 1	Relieve	Figura humana - Túnica	Irreconocible	Yuxtapuesto	Rojo	Amarillo/naranja
I.2.A.	Calle: 2 - Cuerpo: 1	Relieve	Figura humana - Túnica	Irreconocible	Yuxtapuesto	Oro	Amarillo/naranja
I.3.A.	Entrecalle: 2 - Cuerpo: 1	Relieve	Mueble (mesa de altar) - Mantel	Ninguno	Suelto	Rojo (repinte)	Amarillo/naranja
I.4.A.	Entrecalle: 2 - Cuerpo: 1	Relieve	Mueble (mesa de altar) - Mantel	Ninguno	Yuxtapuesto	Rojo	Amarillo/naranja
I.5.A.	Calle: 3 - Cuerpo: 1	Relieve	Figura humana - Túnica	Irreconocible	Yuxtapuesto	Oro (repinte)	Amarillo/naranja
I.5.B.	Calle: 3 - Cuerpo: 1	Relieve	Figura humana - Túnica	Irreconocible	Suelto	Rojo (repinte)	Rojo
I.5.C.	Calle: 3 - Cuerpo: 1	Relieve	Figura humana - Túnica	Irreconocible	Suelto	Rojo (repinte)	Rojo
I.5.D.	Calle: 3 - Cuerpo: 1	Relieve	Figura humana - Túnica	Irreconocible	Suelto	Rojo (repinte)	Rojo
I.5.E.	Calle: 3 - Cuerpo: 1	Relieve	Figura humana - Túnica	Irreconocible	Yuxtapuesto	Azul	Amarillo/naranja
I.5.F.	Calle: 3 - Cuerpo: 1	Relieve	Figura humana - Túnica	Vegetal (2)	Suelto	Oro	Rojo

2. GRÁFICO



3. RESUMEN DE BROCADOS APLICADOS EN EL RETABLO

Tema	Tipología	Ubicación	Acabado	Base	Código de identificación
Vegetal (1) 	Yuxtapuesto	Figura humana - Túnica	Rojo	Amarillo/naranja	I.1.B.
Vegetal (2) 	Suelto	Figura humana - Túnica	Oro	Rojo	I.5.F.
Ninguno ¹¹⁸	Yuxtapuesto	Mueble (mesa de altar) - Mantel	Rojo	Amarillo/naranja	I.4.A.
	Suelto	Mueble (mesa de altar) - Mantel	Rojo (repinte)	Amarillo/naranja	I.3.A.
Irreconocible	Yuxtapuesto	Figura humana - Túnica	Rojo	Amarillo/naranja	I.1.C.
			Azul	Amarillo/naranja	I.1.A., I.5.E.
			Oro	Amarillo/naranja	I.2.A.
			Oro (repinte)	Amarillo/naranja	I.5.A.
	Suelto	Figura humana - Túnica	Rojo (repinte)	Rojo	I.5.B., I.5.C., I.5.D.

Fichas de los brocados aplicados

1. IDENTIFICACIÓN

1.1. CÓDIGO DE IDENTIFICACIÓN: I.1.B.

1.2. UBICACIÓN DEL BROcado APLICADO EN LA OBRA

Elemento de la obra donde se ubica	Nombre/ Descripción del elemento	Localización del elemento	Dimensiones (max./cm.) del elemento	Localización del broc.apl. en el elemento
Figura humana	Apóstol	Figura en la esquina inferior izquierda de la composición	50 x 15	Túnica

2. ANÁLISIS DEL BROcado APLICADO

2.1. DATOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS

- Tema: Vegetal



Conjunto de brocado aplicado.



Parte del motivo de la pieza de brocado aplicado.



Reproducción virtual del motivo (fragmento reconocible).

2.2. DATOS TÉCNICO-MATERIALES

- Tipología del conjunto de brocado aplicado: Yuxtapuesto
Número de piezas: Indefinible
- Aspectos externos de la pieza de brocado aplicado:
Dimensiones (max./cm.): Parte superior de la túnica: 11,2 x 9,8
Parte inferior de la túnica: 9,5 x 6
Forma: Recta - Irreconocible
Disposición del interior de la pieza de brocado aplicado:
Líneas/cm²: 16
Dirección de las líneas: Vertical
Grosor de las líneas: Muy fino
Espaciado entre las líneas: Equivalente al grosor de las líneas



Disposición de las piezas de brocado aplicado (mitad inferior).

2.3. ESTADO DE CONSERVACIÓN

- Valoración del conjunto de brocado aplicado: Muy malo
 Estado general: El brocado aplicado está muy perdido, predominando el estaño ennegrecido sin apenas relieve y numerosas lagunas que dejan visible la pintura de base que en zonas aún conserva la huella de la masa de relleno por el dibujo lineal que se aprecia. La parte superior de la túnica es donde mejor se conserva el brocado aplicado con lámina de oro y capa de color lo que permite apreciar parte de lo que es el motivo.
- Deterioros del conjunto de brocado aplicado:
 - Pulverulencia: Nulo
 - Defectos de adhesión: Puntual
 - Craquelados: Puntual
 - Levantamientos: Puntual
 - Lagunas: Elevado
 - Deterioros accidentales: Golpes: Nulo
 - Roces: Nulo
 - Abrasiones: Nulo
 - Quemaduras: Nulo
 - Manchas: Cera: Escaso / Humo: Nulo / Pintura: Nulo
 - Deterioros de los materiales: Desgaste: Moderado
 - Decoloración: Nulo
 - Oscurecimiento: Elevado
 - Suciedad superficial: Polvo: Total
 - Barro: Puntual
 - Excrementos animales: Nulo
- Intervenciones en el conjunto de brocado aplicado:

Intervenciones documentadas¹¹⁸:

Tipo de intervención	Producto/s	Período de ejecución
Ninguna	Ninguno	Ninguno

Otras intervenciones detectadas:

Tipo de intervención	Producto/s	Período de ejecución
Consolidación	Desconocido	Desconocido

118. Información obtenida de fuentes escritas y/o testimonios orales de los responsables eclesíásticos de la iglesia.

1. IDENTIFICACIÓN

1.1. CÓDIGO DE IDENTIFICACIÓN: I.5.F.

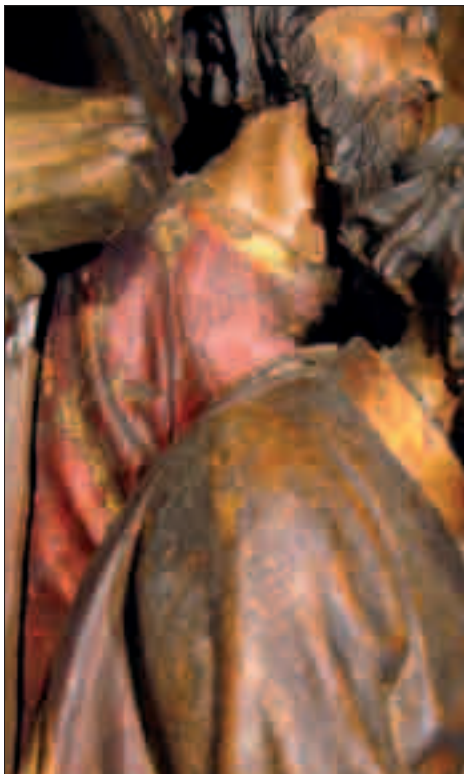
1.2. UBICACIÓN DEL BROcado APLICADO EN LA OBRA

Elemento de la obra donde se ubica	Nombre/ Descripción del elemento	Localización del elemento	Dimensiones (max./cm.) del elemento	Localización del broc.apl. en el elemento
Figura humana	Apóstol	Segunda figura a la derecha de Jesús	19 x 9	Túnica

2. ANÁLISIS DEL BROcado APLICADO

2.1. DATOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS

- Tema: Vegetal



Conjunto de brocado aplicado.



Parte del motivo de la pieza de brocado aplicado



Reproducción virtual del motivo (fragmento reconocible).

2.2. DATOS TÉCNICO-MATERIALES

- Tipología del conjunto de brocado aplicado: Suelto
Número de piezas: 3
- Aspectos externos de la pieza de brocado aplicado:
Dimensiones (max./cm.): 5 x 2,4
Forma: Curva - Irregular (siguiendo el contorno del motivo)
Disposición del interior de la pieza de brocado aplicado:
Líneas/cm²: 12
Dirección de las líneas: Varias direcciones
Grosor de las líneas: Fino
Espaciado entre las líneas: Mayor que el grosor de las líneas



Disposición de las piezas de brocado aplicado.

2.3. ESTADO DE CONSERVACIÓN

- Valoración del conjunto de brocado aplicado: Regular

Estado general: A pesar de las pérdidas completas de ciertas partes de las piezas de brocado aplicado las partes conservadas mantienen en buen estado todos sus estratos.

- Deterioros del conjunto de brocado aplicado:

Pulverulencia: Nulo

Defectos de adhesión: Nulo

Craquelados: Nulo

Levantamientos: Nulo

Lagunas: Moderado

Deterioros accidentales: Golpes: Nulo

Roces: Nulo

Abrasiones: Nulo

Quemaduras: Nulo

Manchas: Cera: Nulo / Humo: Nulo / Pintura: Nulo

Deterioros de los materiales: Desgaste: Nulo

Decoloración: Nulo

Oscurecimiento: Nulo

Suciedad superficial: Polvo: Elevado

Barro: Nulo

Excrementos animales: Nulo

- Intervenciones en el conjunto de brocado aplicado:

Intervenciones documentadas¹¹⁹:

Tipo de intervención	Producto/s	Período de ejecución
Ninguna	Ninguno	Ninguno

Otras intervenciones detectadas:

Tipo de intervención	Producto/s	Período de ejecución
Consolidación	Desconocido	Desconocido

119. Información obtenida de fuentes escritas y/o testimonios orales de los responsables eclesiásticos de la iglesia.

Tabla-resumen de materiales empleados en los brocados aplicados

- Pigmentos/cargas/colorantes/láminas metálicas:

Color	Pigmento/carga/colorante/ lámina metálica	Localización estratigráfica ¹²¹
Traslúcido	Cuarzo	Imprimación o base de color
Blanco	Creta	Preparación
	Blanco de plomo	Imprimación o base de color Pintura opaca y corladura
	Estaño	Lámina metálica superficial
Naranja	Tierra con menor concentración de óxido de hierro	Imprimación o base de color
	Naranja orgánico	Imprimación o base de color
Rojo	Tierra con mayor concentración de óxido de hierro	Pintura opaca y corladura
	Rojo orgánico	Imprimación o base de color Pintura opaca y corladura
Azul	Azurita	Imprimación o base de color Pintura opaca y corladura
Gris (claro a oscuro)	Estaño	Lámina metálica superficial
Plata	Plata	Imprimación o base de color
Oro	Oro	Lámina metálica superficial

120. La localización estratigráfica se realiza en base a la estructura característica del brocado aplicado agrupada en las siguientes secciones (de abajo a arriba): preparación; imprimación o base de color; adhesivo; masa de relleno; lámina metálica superficial (incluyendo lámina de estaño, mixtión y lámina de oro); pintura opaca y corladura (superficial); barniz/protección.

- Aglutinantes/sellantes/rellenos/adhesivos/barnices o protecciones:

Aglutinante/sellante/relleno/ adhesivo/barniz o protección	Localización estratigráfica
Cola	Preparación Imprimación o base de color
Aceite	Preparación Imprimación o base de color Lámina metálica superficial Pintura opaca y corladura
Aceite y material protéinico ¹²²	Imprimación o base de color Pintura opaca y corladura
Aceite con material protéinico ¹²³	Imprimación o base de color Pintura opaca y corladura
Material protéinico con aceite ¹²⁴	Pintura opaca y corladura
Material lipídico con material protéinico ¹²⁵	Masa de relleno

Estudio de los brocados aplicados del tríptico de Rentería

Introducción

En el presente apartado nos vamos a centrar en el análisis de los resultados obtenidos durante el estudio en laboratorio de las muestras pictóricas de los brocados aplicados del tríptico de la Asunción-Coronación de la Virgen de Rentería.

Con el propósito de realizar un estudio completo y comprensible de la técnica del brocado aplicado en Rentería hemos optado por organizar el capítulo en base a los estratos pictóricos fundamentales de la técnica en cuestión. Esta circunstancia implica que los datos analíticos tenidos en cuenta en este capítulo se correspondan exclusivamente con los estratos originales de los casos de brocado aplicado examinados. Por consiguiente, el análisis de los estratos se divide en dos apartados.

En el primero se agrupan los estratos ajenos a la producción de la pieza de brocado y por consiguiente, no constitutivos de su composición material, tales como

121. Sustancia compuesta por una similar concentración de aceite y un material protéinico.

122. Sustancia compuesta por una alta concentración de aceite y una baja concentración de un material protéinico.

123. Sustancia compuesta por una alta concentración de un material protéinico y una baja concentración de aceite.

124. Sustancia compuesta por una alta concentración de un material lipídico (aceite y/o cera) y una baja concentración de un material protéinico.

el soporte de la obra a decorar y su preparación, la preparación o aparejo, la imprimación o base de color y el adhesivo para fijar el brocado a la superficie de la obra.

En el segundo apartado se aglutinan todos los estratos propios de la estructura del brocado que ordenados de abajo a arriba, siguiendo su orden de aplicación, se resumen en los seis siguientes: masa de relleno, lámina de estaño, mixtión, lámina de oro, pintura opaca y/o corladura y por último, barniz o protección final.

A lo largo de estos dos apartados, las posibles diferentes composiciones materiales identificadas en cada estrato se clasifican atendiendo a la tipología del brocado aplicado (yuxtapuesto y suelto). Asimismo, se establecen comparaciones con la información extraída de las fuentes documentales.

La superficie decorada

Soporte y su preparación

Para abordar esta sección nos vamos a centrar únicamente en el análisis de aquellos soportes y preparaciones constituyentes de las obras del tríptico de Rentería que aparecen decoradas con aplicaciones de brocados.

Los ejemplos de brocado aplicado detectados están dispuestos sobre relieves de madera de roble. De acuerdo a la bibliografía consultada el tríptico de Rentería procede de la región flamenca. Esta hipótesis queda apoyada por el hecho de que en Bélgica (país al que pertenece Flandes) la madera imperante en la producción de arte era el roble.

En cuanto a la construcción de los soportes, únicamente se ha podido extraer información de los procedimientos y materiales de construcción empleados en los relieves de cuatro de los seis retablos: el tríptico de Rentería, el retablo de La Piedad, el retablo de Bidaurreta y el retablo de Alzaga. En estos relieves se ha detectado la unión a arista viva (de las tablas componentes de los relieves), lazos de madera o colas de milano dobles, colas de milano, travesaños de madera, cola, clavos de hierro forjado y pletinas de hierro. Todos ellos elementos característicos en la fabricación de soportes con la cara posterior plana y la cara anterior también plana o con relieve.

De nuevo, la documentación relativa a la preparación de los soportes hace prioritariamente referencia a la localizada en los relieves. A excepción del tríptico de Rentería en el cual no se ha apreciado ningún tipo de preparación en el soporte de sus relieves, en los cinco retablos restantes se ha registrado siempre alguna preparación. Por ejemplo, el refuerzo de las juntas de los paneles por el anverso con tela o fibras, ambas embebidas en cola, o la aplicación por el reverso de fibras, yeso y cola. Ambos eran modos de proceder muy extendidos en la preparación de soportes madera en toda la península ibérica.

Preparación

El tipo de preparación detectado en los brocados aplicados yuxtapuestos y sueltos es creta y cola proteínica (50-570µm) aplicada en varias capas (máximo 3) selladas con cola excepto la capa superior que en ocasiones aparece cubierta por una capa de aceite (<1-2µm) [Figura 24].

Atendiendo a la bibliografía recopilada sobre el tema, la norma general en las preparaciones sobre madera consistente en aplicar varias capas de yeso grueso y de yeso fino no se respeta, puesto que sólo aparece una capa de preparación que hace la función a la vez de yeso grueso y de yeso fino. Por el contrario, sí se mantiene que la preparación se construya por medio de la aplicación de varias capas.

El material inorgánico encontrado es creta (CaCO_3) y el material orgánico que actúa como aglutinante es la cola proteínica, muy probablemente cola animal, como era habitual en las preparaciones de carbonato de calcio y de sulfato de calcio.

Por medio de una prueba en laboratorio consistente en la tinción de las estratigrafías pictóricas con el reactivo para proteínas Negro de Amido 2 observada bajo el microscopio óptico en luz normal a diferentes aumentos, se ha demostrado que la creta aparece dispuesta en varias capas (máximo 3) alcanzando un espesor total de entre 50 y 570 micras.

Aparte de la cola proteínica, hemos de subrayar la detección de otra sustancia usada para sellar la preparación. Nos referimos a aceite aplicado en un único estrato extendido en una finísima capa de entre menos de una micra y dos micras de grosor. Esta singularidad la hemos encontrado solamente en el tríptico de Rentería. Precisamente es en este mismo tríptico donde se ha podido registrar el tipo de preparación más dispar a todas las restantes detectadas en los brocados aplicados de los restantes cinco retablos compuestas a base de sulfato de calcio y cola proteínica. Se trata de creta aglutinada con cola proteínica aplicada en varias capas selladas con cola (también proteínica) excepto la capa superior que en ocasiones aparece cubierta por un estrato de aceite. Esta variedad encaja con las preparaciones de los primitivos flamencos que utilizaban carbonato de calcio (tan abundante en las obras de arte norte europeas) con cola animal impermeabilizada con una mezcla de aceite y resina¹²⁵. Esta coincidencia sugiere el territorio de Flandes como lugar de ejecución del tríptico de Rentería tal como afirman diversas publicaciones.

125. DÍAZ MARTOS, Arturo. Restauración y conservación del arte pictórico. Madrid: Arte Restauro, S.A., 1975. p. 87.

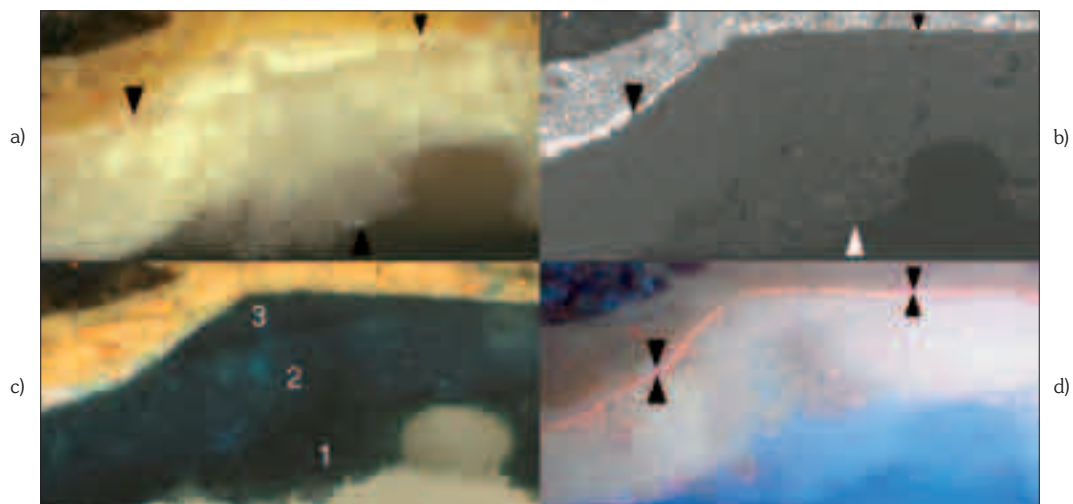


Figura 24. Estratigrafía de la preparación: a) en luz normal (indicada entre flechas); b) en el Microscopio Electrónico de Barrido (MEB) donde se aprecia la composición de la creta (entre flechas) a base de microfósiles en forma de conchas huecas; c) en luz normal y después de aplicar Negro de Amido 2 la preparación se tiñe de azul intenso revelando dos líneas de un azul aún más intenso; esto significa que la creta está aglutinada en una cola proteínica dispuesta en tres capas selladas con cola salvo el estrato de preparación superior; d) en luz ultravioleta (UV) y tras teñir con el reactivo para lípidos Rodamina B, se descubre que la capa superior de la preparación está sellada con un estrato fino de aceite (entre flechas). Este tipo de preparación ha sido hallada en los brocados aplicados yuxtapuestos y sueltos del tríptico de Rentería.

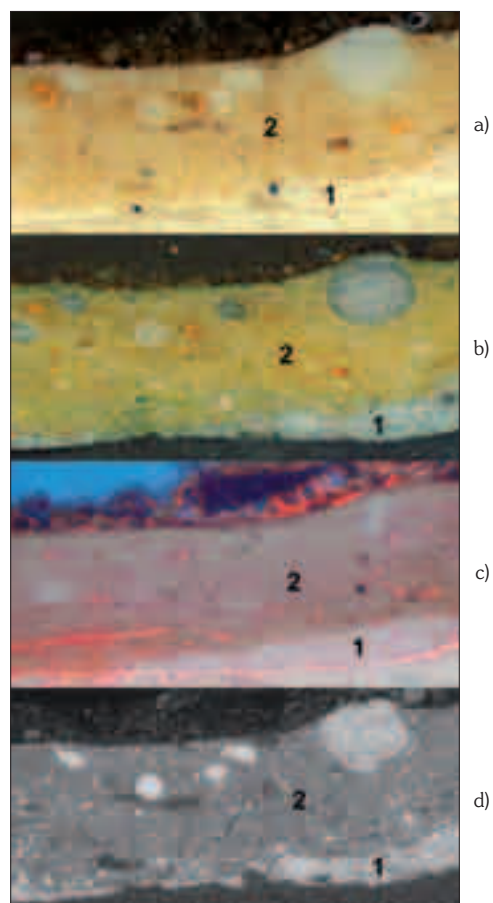


Figura 25. Estratigrafía de la doble imprimación: a) en luz normal se identifica el estrato blanco (1) y el estrato amarillo/naranja (2); b) en luz normal y tras aplicar Negro de Amido 2 los dos estratos se tiñen ligeramente de azul revelando la presencia de material proteínico en sus medios aglutinantes; c) en luz ultravioleta (UV) el reactivo Rodamina B descubre que los aglutinantes de la doble imprimación también incluyen material lipídico (aceite probablemente) debido a la tinción naranja/roja brillante de los dos estratos; d) las dos capas de la imprimación vistas en el Microscopio Electrónico de Barrido (MEB).

Imprimación o base de color

Se han podido observar imprimaciones como base de las dos tipologías de brocado aplicado.

Las variedades detectadas debajo de las decoraciones creadas con brocados aplicados yuxtapuestos son:

- Estrato amarillo/naranja compuesto de blanco de plomo, naranja orgánico, rojo orgánico, tierra roja rica en óxido de hierro (en baja concentración), inclusiones de azurita y aceite o aceite con presencia de un material proteínico (60-220 μ m).
- Dos estratos (de abajo a arriba): estrato blanco a base de blanco de plomo aglutinado en aceite y un material proteínico (20-50 μ m); y estrato amarillo/ naranja constituido por blanco de plomo, naranja orgánico, rojo orgánico, tierra roja rica en óxido de hierro (en baja concentración), inclusiones de cuarzo y de azurita y aceite con presencia de un material proteínico o aceite y un material proteínico (130-150 μ m) [Figura 25].

Las imprimaciones sobre las que descansan los brocados aplicados sueltos son las siguientes:

- Tres estratos (de abajo a arriba): bol naranja de tierra roja rica en óxido de hierro y cola proteínica (5-15 μ m); lámina de plata (2 μ m); y corladura roja consistente en un colorante orgánico rojo aglutinado en aceite con presencia de un material proteínico (30-70 μ m) [Figura 26].
- Dos estratos (de abajo a arriba): estrato blanco a base de blanco de plomo aglutinado en aceite y un material proteínico (10 μ m); y estrato amarillo/ naranja elaborado con blanco de plomo, naranja orgánico, rojo orgánico, tierra roja rica en óxido de hierro (en baja concentración) y aceite y un material proteínico (110 μ m).

Basándonos en los estudios organolépticos in situ y los análisis en laboratorio podemos determinar que todos los ejemplos de brocado aplicado yuxtapuesto están dispuestos encima de una imprimación constituida por uno o dos estratos de color diferente. Este descubrimiento contradice lo recogido de las fuentes documentales sobre el tema que establece como práctica más común la aplicación de los brocados yuxtapuestos directamente sobre la preparación blanca de la obra, reduciendo a una minoría los casos asentados sobre una base de color de una capa.



Figura 26. Estratigrafía de la triple imprimación: a) en luz normal se identifica el bol naranja (1), la lámina de plata (2) y la corladura roja (3); b) en luz ultravioleta (UV) se siguen apreciando los tres estratos, aunque con mayor dificultad los dos inferiores (bol -1- y lámina de plata -2-) por presentar una fluorescencia oscura.

Sin embargo, los resultados obtenidos en el examen de las imprimaciones detectadas debajo de las piezas de brocado aplicado suelto coinciden con lo mencionado en la bibliografía consultada. De este modo, el tipo de imprimación más frecuente es bol, lámina de plata y estrato de color traslúcido, generalmente, corladura. La siguiente variedad de imprimación que más se emplea es más sencilla que la anterior al constar de dos capas pictóricas como sucede en el tríptico de Rentería.

Los pigmentos, cargas, colorantes y láminas metálicas analizados en las imprimaciones son: blanco de plomo, tierra roja rica en óxido de hierro, rojo orgánico, naranja orgánico, cuarzo, azurita y lámina de plata. Todo este elenco de materiales es característico en la pintura española del siglo XVI –centuria en la se circunscribe el tríptico–.

Los medios aglutinantes son aceite y un material proteínico, cola proteínica (probablemente cola animal), aceite con presencia de un material proteínico y aceite.

El empleo de aglutinantes que combinan aceite y proteína, así como pinturas formadas por estratos con diferentes aglutinantes –oleosos, proteínicos o una mezcla de ambos– es extensible a toda la península ibérica y Europa de los siglos XV y XVI. Concretamente y ateniéndonos al listado de aglutinantes incluido, los más numerosos son los que contienen aceite. El predominio del aceite en las mezclas es propio del siglo XVI, cuando se construye el tríptico de Rentería.

Cuando las imprimaciones tienen más de una capa, la capa pictórica superior tiende a superar en espesor a la capa pictórica inferior.

El uso de aglutinantes a base de aceite con blanco de plomo sólo se ha observado en las imprimaciones del tríptico de Rentería. Es interesante esta combinación de materiales ya que es muy parecida a la creada con blanco de plomo y aglutinante óleo-resinoso que los primitivos flamencos empleaban¹²⁶. Este nexo refuerza la hipótesis de la procedencia flamenca del tríptico de Rentería.

Adhesivo

En ocasiones encima de la imprimación se ha registrado un estrato de adhesivo para fijar las piezas de brocado a la obra.

En el caso específico de los brocados aplicados tanto yuxtapuestos como sueltos del tríptico de Rentería no se ha detectado ningún tipo de capa adhesiva.

Según la bibliografía especializada, lo más común era aplicar las piezas sueltas de brocado sin adhesivo sobre una corladura roja o verde aún mordiente asentada sobre una lámina de plata bruñida a su vez dispuesta sobre bol. Semejante disposi-

126. DÍAZ MARTOS, Arturo. Op. cit. p. 87.

ción se ha comprobado en el tríptico de Rentería donde los brocados sueltos están aplicados directamente sobre corladura roja.

En base a la documentación especializada, es menos frecuente la adhesión de brocados sueltos sobre imprimaciones opacas y en tales situaciones se tendía a emplear adhesivo. Contrariamente, el brocado aplicado suelto que decora el frente de la mesa de altar de una escena del tríptico de Rentería aparece dispuesto sin ningún tipo de adhesivo sobre una base de pintura opaca.

En lo que respecta a los brocados aplicados yuxtapuestos y de acuerdo a las referencias documentales revisadas, era habitual adherirlos con una capa adicional de adhesivo sobre la preparación blanca o la imprimación de color y también, aunque puntualmente, sin adhesivo alguno tanto sobre preparación como sobre imprimación. Esto último sucede en Rentería.

En la bibliografía consultada se concluyó que sólo se había encontrado en retablos del siglo XVI fabricados fuera de España brocados aplicados yuxtapuestos adheridos sin adhesivo tanto sobre preparación blanca como sobre base de color. De algún modo, esta circunstancia podría ser indicativa de la procedencia flamenca del tríptico de Rentería.

El brocado aplicado

Masa de relleno

Uno de los estratos principales de la técnica tridimensional del brocado aplicado es la masa de relleno, ya que, entre otras funciones, es la responsable de aportar consistencia al relieve de los motivos de brocado. Esta particularidad la convierte en un estrato característico y siempre presente en la composición de un brocado aplicado, siendo de gran ayuda en el reconocimiento de otros ejemplares aún no identificados de la técnica.

Los rellenos se dividen en dos categorías de acuerdo a su naturaleza material básica: rellenos de naturaleza lipídica y rellenos de naturaleza proteínica. Los rellenos de naturaleza lipídica son aquellos en los que el componente principal es cera o aceite. Los rellenos de naturaleza proteínica, en cambio, están mayoritariamente constituidos por una cola proteínica que puede ser bien cola animal o bien clara de huevo.

Tras el análisis y caracterización de las masas de relleno del tríptico de Rentería hemos concluido que en los brocados aplicados yuxtapuestos y sueltos se ha utilizado la misma mezcla a base de material lipídico¹²⁷ con presencia de un material proteínico sin inclusiones (2-150µm) [Figura 27].

127. Cuando un estrato reacciona al entrar en contacto con el reactivo para lípidos Rodamina B sólo es posible afirmar que el estrato contiene un material lipídico sin poder concretar su naturaleza exacta, dado que el material lipídico puede ser aceite, cera o una mezcla de ambos (siempre con el predominio de uno de los dos). Para conocer la composición específica del material lipídico se deberán realizar exámenes analíticos más precisos.

Hemos de subrayar que rellenos compuestos de material lipídico con una pequeña cantidad de material proteínico no han sido documentados en la bibliografía especializada donde, en cambio, las masas imperantes son de cera. En cualquier caso, las dos composiciones son de naturaleza lipídica, precisamente escogidas por su elevada maleabilidad para un trabajo más efectivo y de mejor acabado.

Es interesante ver que por regla general los materiales aglutinantes de los rellenos coinciden con los de los estratos que tienen inmediatamente debajo, sea un adhesivo o una imprimación.

En Rentería hemos visto que los brocados aplicados carecen de adhesivo para adherirse a la obra y que como hemos mencionado en este apartado, sus rellenos son de naturaleza lipídica. Este tipo de rellenos pueden tener la función de adhesivo al aplicarse directamente sobre la imprimación, ya sea opaca o traslúcida (una corladura), aunque este último en estado mordiente también puede actuar como adhesivo.

Aunque era práctica habitual introducir diferentes clases de pigmentos en los rellenos lipídicos para acelerar su proceso de secado y conferirles cierto color, en nuestro tríptico no se ha identificado ningún tipo de partícula o pigmento.

Además, los rellenos de Rentería tienen un considerable espesor. Esto no extraña si tenemos en cuenta que los rellenos lipídicos generalmente son más gruesos que los proteínicos, seguramente porque el espesor de los primeros no interfiere en la maleabilidad de sus masas, mientras que en los segundos cuanto mayor es el grosor mayor es la rigidez de los rellenos.

Lámina de estaño

En los brocados aplicados yuxtapuestos y sueltos se ha detectado siempre una lámina de estaño sobre la masa de relleno. Este material y otros son característicos y, por lo tanto, imprescindibles para identificar ejemplos de brocado aplicado. De ahí que la lámina de estaño esté presente en todas las muestras analizadas de la técnica (de lo contrario no podríamos considerarlas brocado aplicado).

El único aspecto no constante en el estudio de este estrato está relacionado con el espesor.

Se ha observado que las láminas de estaño del tríptico de Rentería oscilan entre las cincuenta y cinco y las ciento treinta y cinco micras [Figura 28], superando con gran diferencia el grosor mostrado por las láminas de estaño del tríptico de Zumaya y los retablos de La Piedad, San Juan Bautista, Bidaurreta y Alzaga que cuentan con una medida mínima de siete micras y máxima de veinte [Figura 29].

Esta importante y llamativa variación en el espesor del estaño queda parcialmente justificada por el peor estado de conservación del mismo en el tríptico



Figura 27. Estratigrafía de la masa de relleno (entre flechas) en luz normal. Su componente predominante es un material lipídico y una pequeña cantidad de un material protéinico. Este mismo tipo de relleno se utiliza tanto en los brocados aplicados yuxtapuestos como sueltos del tríptico de Rentería.

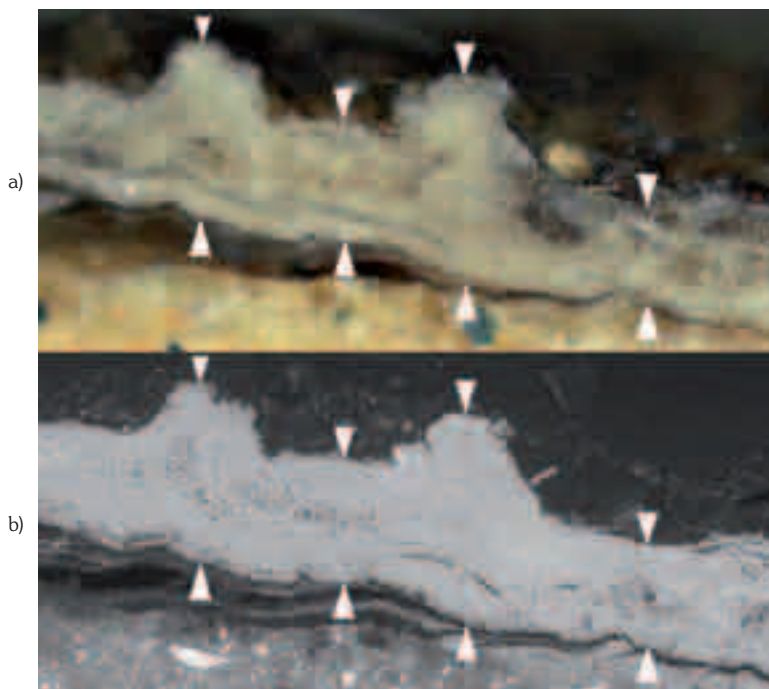


Figura 28. Estratigrafía de la lámina de estaño (entre flechas) que llega a alcanzar las 135 micras de espesor: a) en luz normal se aprecia el estado avanzado de oxidación del metal a través de su color predominantemente blanquecino que de acuerdo a la bibliografía especializada se trata de óxido estánnico y en consecuencia, su aumento de volumen (135µm máximo); b) en el Microscopio Electrónico de Barrido (MEB) se percibe con más detalle la estructura alterada de la lámina de estaño.

de Rentería en comparación con el hallado en los otros retablos. Por un lado la microscopía óptica y por el otro el microscopio electrónico de barrido han revelado que en todos los conjuntos retablísticos es frecuente que la lámina de estaño presente un mayor o menor grado de deterioro, el cual se identifica observando el color del estrato. Sin embargo, en el tríptico de Rentería es en el único donde la degradación del estaño está tan avanzada que incluso llega a invadir las capas adyacentes de la imprimación, la masa de relleno, el mixtión y la lámina de oro. La elevada alteración del estaño explica ya no sólo el aumento considerable del volumen de la lámina, sino también las múltiples roturas y levantamientos de los estratos contiguos.

No obstante, sigue llamando la atención el pésimo estado de conservación de las láminas de estaño del tríptico de Rentería así como su destacado grosor en contraste con el encontrado en los demás retablos.

Estas circunstancias nos hacen pensar en la posibilidad de que el tipo de estaño empleado en Rentería tuviera un espesor original mayor y una composición material en cierta medida diferente al de los otros cinco retablos. Esto explicaría el estado actual de las láminas de estaño de los brocados aplicados analizados de Rentería y su notable diferencia con el estado de las láminas de estaño examinadas de los restantes retablos.

Tal hipótesis cobra fuerza al considerar las múltiples referencias documentales que asignan al tríptico de Rentería una procedencia flamenca. Esta condición haría totalmente factible el hecho del uso de un tipo de estaño diferente al de los demás retablos –al ser posiblemente extraído de un yacimiento distinto– empleado en forma de láminas de considerable grosor –al estar trabajadas por artesanos con una formación artística distinta a la de los responsables de los otros cinco retablos que según la documentación revisada se ejecutaron dentro de nuestro país–.

En conclusión, el estudio de las láminas de estaño parece apoyar la teoría del origen flamenco del tríptico de Rentería.

Por último, el espesor de entre veinte y treinta micras señalado por la bibliografía para las láminas de estaño en su origen no es respetado por el tríptico de Rentería. En este caso concreto y como ya hemos mencionado antes, es probable que las láminas originalmente fueran más gruesas de lo habitual (por lo tanto, superiores a las veinte-treinta micras) lo que junto a una mala conservación de las mismas ha resultado en un incremento de su volumen y por lo tanto un elevado grosor.

Mixtión

El análisis de las muestras de brocado aplicado extraídas revela que en origen era práctica extendida dorar con lámina de oro la lámina de estaño utilizando para ello mixtión.



Figura 29. Estratigrafía de la lámina de estaño (entre flechas) perteneciente al retablo de Bidaurreta que llega a alcanzar las 10 micras de espesor: a) en luz normal se aprecia el estado de oxidación del metal donde el color gris parece indicar la presencia de óxido estannoso y el color blanquecino la de óxido estánnico, sin un aumento significativo de volumen (el grosor máximo detectado es $10\mu\text{m}$); b) en el Microscopio Electrónico de Barrido (MEB) se advierte con más detalle la estructura alterada de la lámina de estaño y también se puede ver que la zona gris oscuro en luz normal aparece más clara en el MEB (parte central de ambas imágenes) que las zonas blanquecinas las cuales en el MEB se muestran más oscuras (partes laterales de ambas imágenes).

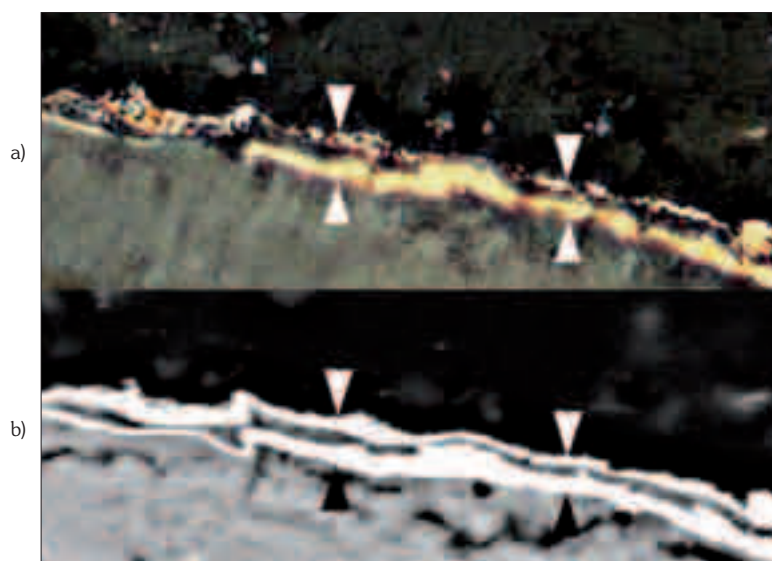


Figura 30. Estratigrafía de la lámina de oro doble (entre flechas) del tríptico de Rentería: a) en luz normal se observan las dos láminas de oro transcurriendo de forma paralela con un pequeño espacio entre ellas; b) en el Microscopio Electrónico de Barrido (MEB) la doble lámina de oro (de color blanco intenso) es incluso más perceptible que bajo luz normal.

En concreto, los brocados aplicados yuxtapuestos y sueltos del tríptico de Rentería muestran aceite ($<1\text{-}6\mu\text{m}$) como mixtión.

Las fuentes escritas también mencionan que el componente principal de los mixtiones es el aceite.

Llama la atención que en Rentería los mixtiones a base de aceite no presenten ningún tipo de carga, puesto, como hemos insistido en anteriores ocasiones, los pigmentos tenían la función de acelerar el proceso de secado de las mezclas oleosas. Por el contrario, la documentación sobre el tema afirma que los mixtiones al aceite casi siempre llevan una carga de pigmentos.

Con o sin la adición de pigmentos, los mixtiones muestran un colorido final que abarca desde el pardo hasta el anaranjado/rojizo, en la línea de los colores de los mixtiones documentados.

De acuerdo a la bibliografía consultada lo más común es el uso de una sola capa de mixtión, tal y como sucede en Rentería.

En general, los mixtiones de aceite estudiados suelen mostrar un escaso espesor que oscila entre menos de una micra y seis micras. Tales medidas están muy por debajo de las quince y treinta y cinco micras de rango de espesor de los mixtiones de una capa recogidos por las referencias bibliográficas.

Lámina de oro

Tanto en los brocados aplicados yuxtapuestos como sueltos el material empleado para dorar la lámina de estaño (previamente cubierta con mixtión) es siempre lámina metálica de oro puro con acabado mate. En ningún caso se ha detectado “vermeil” (corladura amarilla que aplicada sobre la lámina de estaño ofrece la apariencia de oro) u oro partido (también conocido como oro intermedio –y por ello más barato que el oro puro–, consistente en una lámina metálica compuesta por oro por un lado y plata por el otro) en sustitución de la lámina de oro puro.

Es interesante destacar que en muestras puntuales de los brocados aplicados del tríptico de Rentería se ha observado, a través del microscopio óptico con objetivos de alto aumento y del microscopio electrónico de barrido, que la lámina de oro es doble [Figura 30].

El espesor de la lámina es mínimo y muy estable pudiendo medir menos de una micra y máximo dos. Estas medidas coinciden con las de las láminas de oro habitualmente producidas y empleadas en la decoración de brocados aplicados.

Pintura opaca y corladura

Una vez dorada la lámina de estaño lo propio era colorear, de un solo color, sobre la lámina de oro, bien con pintura opaca y/o corladura, las zonas lisas sin

relieve del brocado dejando al descubierto la lámina de oro situada en las líneas en relieve.

De este modo, hemos caracterizado en los brocados aplicados yuxtapuestos las decoraciones pictóricas que a continuación listamos:

- Corladura roja consistente en colorante orgánico rojo aglutinado en un material aglutinante no identificado (7-20µm).
- Estrato rojo a base de tierras rojas ricas en óxido de hierro, blanco de plomo, partículas de rojo orgánico y aceite con presencia de un material proteínico (60-110µm) [Figura 31].
- Estrato azul de azurita y aceite y un material proteínico (40-70µm) [Figura 32].

En los brocados aplicados sueltos los acabados pictóricos son menos numerosos que los citados en la tipología de los yuxtapuestos, puesto que sólo se ha identificado el siguiente recubrimiento:

- Corladura roja consistente en colorante orgánico rojo y un aglutinante no identificado (8-40µm).

Un estudio más minucioso nos descubre que en el acabado pictórico de los brocados aplicados yuxtapuestos predominan las pinturas opacas mientras que en los brocados aplicados sueltos son las corladuras las que más abundan. En el último caso, el uso habitual de corladuras se debe a que las superficies sobre las que se aplican los brocados sueltos están también generalmente acabadas con corladuras y sólo el empleo de esta misma técnica pictórica en el acabado final hace posible que las piezas de brocado y los espacios no cubiertos de la superficie encajen visualmente.

Las diversas técnicas de laboratorio utilizadas han revelado que los materiales que tienen la función de aportar el color a los estratos pictóricos finales pueden ser tanto inorgánicos como orgánicos.

Dentro de los que componen las pinturas opacas encontramos: el blanco de plomo, la tierra roja rica en óxido de hierro, el rojo orgánico y la azurita. El identificado en las corladuras es el rojo orgánico.

En definitiva el elenco de colores que podemos ver sobre los brocados aplicados son el rojo y el azul. Las fuentes documentales mencionan otros tres colores más al referirse a los acabados de los brocados aplicados: el blanco, el verde y el negro.

Sólo ha sido posible identificar el tipo de material aglutinante de los estratos pictóricos opacos en los que se emplea una mezcla de naturaleza oleosa (aceite) y proteínica.

Este empleo de aglutinantes es característico del siglo XVI; siglo en el que se enmarca el tríptico de Rentería. Es decir, el aceite se utiliza cada vez más como medio aglutinante en pintura ya sea sólo o mezclado con otros materiales.

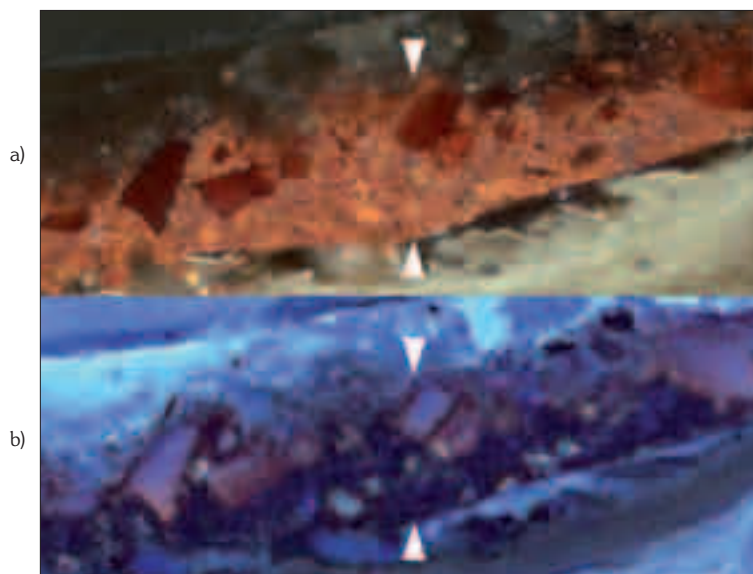


Figura 31. Estratigrafía del estrato rojo (entre flechas) cubriendo la lámina de oro: a) en luz normal se contempla una capa opaca roja/naranja a base de tierra roja rica en óxido de hierro y blanco de plomo completada en la zona superior por partículas traslúcidas con colorante orgánico rojo, siendo el medio aglutinante predominante de todo el estrato aceite y un material proteínico; b) en luz ultravioleta (UV) se puede distinguir entre el estrato opaco y las partículas traslúcidas.



Figura 32. Estratigrafía del estrato pictórico opaco azul (entre flechas) que descansa sobre la lámina de oro en luz normal. Los materiales principales son azurita y aceite junto con un material de naturaleza proteínica.

Teniendo en cuenta que la documentación revisada y estudiada sobre los estratos pictóricos que colorean los brocados aplicados no es abundante, sólo podemos establecer comparaciones genéricas con nuestros resultados analíticos. De este modo, podemos afirmar que tanto la bibliografía consultada como nuestros resultados coinciden en gran medida en los pigmentos y colorantes así como en el hecho del uso de aglutinantes ricos en aceite. En concreto, estas materias colorantes a las que aludimos están dentro del repertorio de pigmentos y colorantes que los pintores emplearon con más frecuencia en nuestro país desde el siglo XIV hasta el XVI.

Lo habitual es que el estrato de color (opaco o traslúcido) que se aplica sobre la lámina de oro esté compuesto de una sola capa de un único color, igual que se ha venido observando en otras obras documentadas.

Barniz / Protección

Las muestras pictóricas de brocado aplicado que han sido analizadas en laboratorio no han mostrado ningún estrato ni fragmento de barniz o protección original.

En concreto, la policromía de todo el tríptico y más exactamente, los brocados aplicados, han sufrido al menos una intervención a lo largo de su vida material. Por consiguiente, la ausencia de cualquier tipo de protección original en estos brocados aplicados se desconoce si se debe a que en origen no se protegieron o si por el contrario, se protegieron y con motivo de la intervención sufrida perdieron las protecciones recibidas.

En cualquier caso y teniendo en cuenta la bibliografía sobre el tema, hasta el presente no se ha documentado ningún caso de brocado aplicado con protección original.

Conclusiones

A pesar de centrarse este trabajo en el tríptico de la Asunción-Coronación de la Virgen de Rentería, en este apartado de conclusiones vamos a analizar las características de los brocados aplicados presentes en este tríptico en conjunto con los localizados y estudiados en los otros cinco retablos ubicados en Guipúzcoa que también presentan la técnica pictórica en cuestión.

De este modo obtendremos una visión global del panorama actual de la técnica en el territorio de Guipúzcoa.

Entre los hallazgos o conclusiones a las que nos ha dirigido la investigación desarrollada destacan los siguientes.

Para comenzar, se han podido identificar nuevas combinaciones de materiales ampliando las incluidas en las fuentes documentales. Estas variedades inéditas han sido detectadas en la práctica totalidad de todos los niveles estratigráficos de la técnica del brocado aplicado, a saber: la preparación, la imprimación o base de color, el adhesivo, la masa de relleno, el mixtión y el acabado a base de pintura opaca y/o corladura.

En cualquier caso, los materiales pictóricos identificados son característicos de las primeras décadas del siglo XVI, época en la que se circunscriben los retablos estudiados.

Destacable es el descubrimiento llevado a cabo en el **retablo de San Juan Bautista** ubicado en la iglesia de San Miguel Arcángel en la localidad de Oñate. Previa a esta investigación algunos conservadores e historiadores del arte barajaban la hipótesis de la existencia de motivos de brocado aplicado bajo las repolicromías que recubren la policromía original de este conjunto retablístico. A través de nuestros estudios y analíticas ha sido finalmente posible confirmar esta hipótesis.

En concreto, los resultados obtenidos parecen indicar que únicamente los cuatro relieves inferiores –ubicados en el primer cuerpo representando escenas de la vida de San Juan Bautista– presentan brocados aplicados en sus fondos. Ni la hornacina junto con la escultura que contiene de San Juan Bautista ni la Crucifixión del ático (ambas piezas pertenecientes al retablo que narra la vida de San Juan Bautista), ni las tres obras del segundo cuerpo correspondientes a otro retablo (posiblemente dedicado a Santiago), muestran indicios de brocados aplicados en sus policromías.

Este hallazgo, por un lado, incrementa el valor histórico-artístico y el interés por la conservación y restauración del retablo y, por otro lado, sustenta el planteamiento de que esté compuesto por dos retablos diferentes atendiendo ya no sólo a diferencias en el estilo y la temática sino en la policromía, dada la presencia de la técnica del brocado aplicado sólo en los relieves de San Juan Bautista.

El análisis de los materiales identificados en las imprimaciones, los adhesivos y las masas de relleno de los brocados aplicados de los seis retablos ha derivado en una división de los mismos en dos grupos con marcadas características técnicas y materiales opuestas. Esta fragmentación, en consecuencia, ha provocado una interesante **división de los retablos**.

Por un lado, se encuentran los trípticos de Rentería y de Zumaya. Son los dos conjuntos retablísticos más antiguos (ejecutados entre 1505 y 1515) así como los únicos trípticos y los únicos ubicados en la costa guipuzcoana. Su característica más distintiva es que tanto las imprimaciones, como los adhesivos como los rellenos son fundamentalmente de tipo lipídico. Concretamente, las imprimaciones o bases de color son muy variadas siendo su medio aglutinante principal aceite y material proteínico. Además, en los brocados aplicados yuxtapuestos las

imprimaciones son estructuralmente complejas (al estar en su mayoría conformadas por varios estratos). Ni en el tríptico de Rentería ni en el de Zumaya se ha identificado capa de adhesivo para fijar las piezas de brocado a la imprimación. En los casos puntuales en que se ha hecho uso de adhesivo éste ha sido a base de aceite y un material proteínico. En cuanto a las masas de relleno, éstas son habitualmente de naturaleza lipídica.

Por otro lado, están los cuatro retablos con fecha de ejecución más tardía que los dos apuntados en el grupo anterior (1530-1555, aproximadamente): el retablo de La Piedad, el retablo de San Juan Bautista, el retablo de Bidaurreta y el retablo de Alzaga. Todos ellos son retablos de tipo casillero localizados en el interior de la provincia de Guipúzcoa. Su particularidad, a diferencia de los dos trípticos, es que sus imprimaciones, adhesivos y rellenos son predominantemente proteínicos. Para ser más precisos, cada uno de estos retablos (a excepción del de Alzaga que incluye dos variantes) presenta una sola variedad de imprimación que en la tipología de brocado aplicado yuxtapuesto tiende a ser más sencilla (compuesta por una o pocas capas). En todos los ejemplos estudiados, las imprimaciones revelan aglutinantes proteínicos. En contraste con el anterior grupo, en éste lo propio es utilizar adhesivo únicamente de tipo proteínico en la aplicación de los motivos de brocado. Asimismo, y en la línea de las imprimaciones y los adhesivos, las masas de relleno son ante todo de naturaleza proteínica.

Dentro de cada grupo se han registrado coincidencias en las composiciones de las imprimaciones, los adhesivos y las masas de relleno de los distintos retablos, reforzando la división planteada de los seis conjuntos retablisticos.

Esta división es bastante razonable ya que el espacio de tiempo (alrededor de quince años; de 1515 a 1530) que separa a un grupo de otro, es el suficiente como para que se impongan diferencias en el estilo (de retablo en tríptico a retablo de casillero), en la decoración pictórica (modificaciones técnicas y materiales en la elaboración de los brocados aplicados) y en la ubicación final de cada retablo (de la costa guipuzcoana al interior de la provincia). Todo este conjunto de modificaciones está muy posiblemente motivado por un cambio en los autores responsables de estas magníficas obras de arte.

Primeramente –y coincidiendo con la época en que se construyen los trípticos de Rentería y de Zumaya– los retablos, o mejor dicho, los trípticos, se importan de los antiguos Países Bajos meridionales (hoy día, Bélgica) y más tarde son los propios artistas foráneos llegados de Europa del norte los que realizan estas obras. En principio los artesanos extranjeros se asientan en puntos de la geografía de la costa vasca al igual que sucede con los trípticos debido a su tamaño y dificultad de transporte. Esto explica que los conjuntos de Rentería y Zumaya sean trípticos, que estén emplazados en la costa y que sus brocados aplicados tengan unas características muy particulares y diferentes a las de los

cuatro retablos de fecha posterior. Asimismo, la época en la que tienen lugar estos dos trípticos concuerda con la posibilidad (muy comentada en las fuentes documentales) de que uno de ellos (el de Rentería, específicamente) proceda de Flandes (en la actualidad una región de Bélgica). Esta hipótesis la estudiaremos más adelante.

En segundo lugar –en el período en el que se ejecutan los retablos de La Piedad, de San Juan Bautista, de Bidaurreta y de Alzaga– la continuada llegada y asentamiento de artistas extranjeros del norte de Europa provoca una fusión del modelo artístico norteño y local donde ambos artesanos tienden a trabajar juntos nutriéndose de sus respectivos estilos creativos. De ahí que los retablos resultantes tengan mayores dimensiones que los trípticos al no requerir de largos traslados, que se encuentren más repartidos por la geografía guipuzcoana y que la técnica y los materiales de los brocados aplicados que los adornan presenten unos cambios muy concretos con respecto a los elaborados en una época previa en la que se puede decir que los únicos autores eran extranjeros.

Es indudable que el discurrir del Arte con sus múltiples estilos, técnicas y materiales es inseparable de cualquier aspecto artístico. Por ello, el desarrollo que sufre el Arte en la primera mitad del siglo XVI influye y justifica el uso de la técnica del brocado aplicado en Guipúzcoa en concreto y también sus diferentes procesos de elaboración a lo largo de esa mitad de centuria, tal y como ha quedado reflejado en la división expuesta con anterioridad.

Una cuestión de elevada importancia que no hemos de olvidar y que ya mencionamos, es la conjetura suscitada por múltiples referencias bibliográficas que confieren al **tríptico de Rentería** una **procedencia flamenca**. En nuestra investigación, el estudio analítico técnico-material de sus brocados aplicados nos ha desvelado aspectos exclusivos a este tríptico que son clave a la hora de valorar la procedencia flamenca de este conjunto retablístico. Los aspectos a los que nos referimos son los siguientes:

Primero, el soporte detectado en los relieves es madera de roble que resulta ser el tipo de madera imperante en la producción de arte en Bélgica.

Segundo, muestra una preparación en los brocados aplicados a base de creta aglutinada con cola proteínica aplicada en varias capas selladas con cola (también proteínica) excepto la capa superior que en ocasiones aparece cubierta por un estrato de aceite. Esta variedad encaja con las preparaciones de los primitivos flamencos.

Tercero, emplea imprimaciones de blanco de plomo con aglutinantes principalmente oleosos, muy semejantes a las imprimaciones de los flamencos.

Cuarto, todas las piezas de brocado aplicado carecen de adhesivo para su fijación en la obra. Esta falta de adhesivo en la aplicación de los brocados

aplicados sólo ha sido documentada en retablos del siglo XVI fabricados y localizados fuera de España, lo que puede sustentar como mínimo la procedencia extranjera del tríptico y si tenemos en cuenta el contexto histórico-artístico en el que fue creado, incluso acotar la zona de procedencia a los antiguos Países Bajos meridionales.

Quinto, el pésimo estado de conservación de las láminas de estaño y su considerable espesor en comparación con lo observado en los otros cinco retablos, parece indicar que el tipo de estaño utilizado en el tríptico de Rentería es diferente en composición y grosor original. Esta suposición podría apuntar hacia una fuente de extracción del estaño fuera de nuestro país y hacia unos hacedores de brocado aplicado distintos de los locales al trabajar con láminas de estaño más gruesas. En definitiva y considerando de nuevo el contexto histórico-artístico que rodea al tríptico en cuestión, estos indicios podrían estar señalando un territorio donde proliferó abundantemente el brocado aplicado; los antiguos Países Bajos meridionales.

En conclusión, si añadimos estas cinco irrefutables averiguaciones al contexto histórico-artístico del tríptico, a sus rasgos estilísticos y tipología y a su localización en la costa guipuzcoana, nos encontramos frente a un panorama que se inclina por los antiguos Países Bajos meridionales como lugar de procedencia del tríptico de La Asunción-Coronación de la Virgen de Rentería. No cabe duda de que serán necesarios más exámenes y estudios históricos como científicos para proporcionar una procedencia exacta y contrastada a esta pequeña gran obra de arte.

Desafortunadamente, el tríptico de Zumaya no muestra aspectos técnico-materiales evidentes que apoyen una procedencia flamenca, sino más bien un origen autóctono.

Como último dato conclusivo de elevado interés, sobre todo para el conservador-restaurador, hemos de apuntar que tan sólo ha sido posible confirmar que las piezas de brocado aplicado, tanto sueltas como yuxtapuestas, del tríptico de Zumaya no recibieron en un origen ningún tipo de protección final.

Es muy posible que tampoco los brocados aplicados de los otros cinco retablos analizados fueran originalmente protegidos –aunque no presentan ningún resto de protección superficial original se desconoce si se debe a que en origen no fueron protegidos o si por el contrario lo fueron y en una intervención posterior la protección fue eliminada–. Esta hipótesis se basa ante todo en el hecho de que ni en Zumaya ni en la bibliografía especializada se ha documentado ningún caso de brocado aplicado con protección original, aparte de que, sea por el motivo que sea, en ninguno de los cinco retablos referidos se ha identificado ni un solo fragmento de ningún tipo de protección original.

Bibliografía

- ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, María Asunción. *Renacimiento en Guipúzcoa: Escultura*. San Sebastián: Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Guipúzcoa, 1988. Tomo II.
- BALLESTREM, Agnes. “Un témoin de la conception polychrome des retables bruxellois au début du XVI^e siècle”. *Bulletin de l’Institut Royal du Patrimoine Artistique*. 1967/1968. vol. X. Bruxelles: Institut Royal du Patrimoine Artistique. pp. 36-45.
- BARRIO LOZA, J.A.; EQUIPO 7 RESTAURACIÓN S.A. *El Retablo Mayor del Santuario de la Encina de Arceniega en Álava*. Bilbao: Iberdrola, S.A., 1999. Col. Cuadernos de Restauración; 2.
- BARTL, Anna, et al. *Der “Liber illuministarum” aus Kloster Tegernsee: Edition, Übersetzung und Kommentar der kunsttechnologischen Rezepte*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag y Germanisches National Museum, 2005.
- BERASAIN SALVARREDI, Ion; BARRIOLA OLANO, María Teresa (Albayalde Restauración de Obras de Arte, S.L.). “Aproximación a la policromía del Retablo de San Antón. Parroquia de San Pedro de Zumaia (Gipuzkoa)”. En: *Revisión del Arte del Renacimiento*. Donostia: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 1998. Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales; 17. pp. 377-387.
- BERG SOBRE, Judith. *Behind the Altar Table: The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*. Columbia: University of Missouri Press, 1989.
- BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa. *La pintura de los primitivos flamencos en España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1980. Tomo I.
- BRUQUETAS, Rocío; CARRASSÓN, Ana; GÓMEZ ESPINOSA, Teresa. “Los retablos. Conocer y conservar”. *Bienes Culturales. Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español. Retablos*. 2003. nº 2. Madrid: Instituto del Patrimonio Histórico Español, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Secretaría de Estado de Cultura, MECD. pp. 12-47.
- CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio. “Reflexiones en torno al arte del s. XVI en Gipuzkoa”. En: *Revisión del Arte del Renacimiento*. Donostia: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 1998. Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales; 17. pp. 157-166.
- ; MONTERO ESTEBAS, Pedro. “Tipología del retablo del s. XVI en Gipuzkoa”. En: *Revisión del Arte del Renacimiento*. Donostia: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 1998. Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales; 17. pp. 309-320.
- CENNINI, Cennino. *El Libro del Arte*. Barja de Quiroga, Yago (dir.); Olmeda Latorre, Fernando (trad.). Madrid: Ediciones AKAL, S.A., 1988. Col. Fuentes de Arte; 5.

- DARRAH, Josephine A. "White and Golden Tin Foil in Applied Relief Decoration: 1240-1530". En: HERMENS, E. (ed.). *Looking through paintings. The study of painting techniques and materials in support of art historical research*. Leiden, The Netherlands: De Prom and Archetype Publications, 1998. Col. Leids Kunsthistorisch Jaarboek. pp. 49-79.
- DE MIGUEL ORTEGO, Javier; GÓMER CAMBRONERO, Cristina; SALAZAR LÓPEZ, José Antonio (Equipo 7 Restauración). "Brocado aplicado. Nuevas aportaciones". En: *X Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Cuenca: Andrés Escalera Ureña y María del Carmen Pérez García, 1994. pp. 281-291.
- DÍAZ MARTOS, Arturo. *Restauración y conservación del arte pictórico*. Madrid: Arte Restauro, S.A., 1975.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. "Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento: la pinceladura norteña". En: *Revisión del Arte del Renacimiento*. Donostia: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 1998. Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales; 17. pp. 73-106.
- . "Precisiones conceptuales y tipología del retablo". En: ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. (dir. y coord.). *Retablos. Euskadi. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco*. Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001. pp. 38-73.
- . "El retablo en el País Vasco. Estado de la cuestión". En: ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. (dir. y coord.). *Retablos. Euskadi. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco*. Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001. pp. 76-81.
- . "El retablo renacentista". En: ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. (dir. y coord.). *Retablos. Euskadi. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco*. Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001. pp. 178-225.
- . "Evolución de la policromía entre los siglos XV y XIX". En: ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. (dir. y coord.). *Retablos. Euskadi. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco*. Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001. pp. 330-357.
- . "Nuevos datos sobre el retablo de la Piedad". En: ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. (aut.); MARTIARENA LASA, X. (aut.). *Oñatiko Unibertsitatearen Kaperako Erretaula: Historia eta Zaharberritzea/Retablo de la Capilla de la Universidad de Oñati: Historia y Restauración*. Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa-Dirección General de Cultura, 2006. pp. 24-28.
- EQUIPO 7 RESTAURACIÓN S.A. "Proceso de Restauración del Retablo Mayor del Santuario de la Encina". En: BARRIO LOZA, J.A. (aut.); EQUIPO 7 RESTAURACIÓN S.A. (aut.). *El Retablo Mayor del Santuario de la Encina de Arceniega en Álava*. Bilbao: Iberdrola, S.A., 1999. Col. Cuadernos de Restauración; 2. pp. 45-76.
- ESTRADE ALDA, María de los Milagros. "El Brocado Aplicado, una técnica insólita empleada en el retablo de Santa María de Galdakao (Bizkaia)". En: *VII Congreso de Conservación de Bienes Culturales*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco-Departamento de Cultura y Turismo-Dirección de Patrimonio Histórico Artístico, 1991. pp. 126-136.

- FORNELLS ANGELATS, Montserrat. "Rodrigo Mercado de Zuazola, un mecenas del Renacimiento guipuzcoano". En: *Revisión del Arte del Renacimiento*. Donostia: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 1998. Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales; 17. pp. 167-175.
- GARCÍA RAMOS, Rosaura; RUIZ DE ARCAUTE MARTÍNEZ, Emilio. "Aproximación al brocado aplicado en España: Desarrollo y extensión". En: *XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Castellón: Servei de Publicacions-Diputació de Castelló, 1996. pp. 747-756.
- . "El "brocado aplicado", una técnica de policromía centroeuropea en Álava". En: *Revisión del Arte del Renacimiento*. Donostia: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 1998. Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales; 17. pp. 409-421.
- . "The conservation and restoration of the polychrome sculpture in Álava. The main altarpiece of San Vicente de Arana and the bust-reliquaries of the Church of San Miguel de Vitoria". En: *Polychrome Skulptur in Europa. Technologie, Konservierung, Restaurierung. Tagungsbeiträge*. 11-13 November 1999. Dresden: Hochschule für Bildende Künste, 1999. pp. 84-89.
- GÓMEZ ESPINOSA, Teresa. "El Retablo Mayor de la Catedral de Toledo. Estilo y policromía". En: *Actas Jornadas Técnicas de Conservadores de Catedrales. Las Catedrales en España*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1998.
- . "Policromía del gótico final. Retablo mayor de la catedral de Toledo y obras burgalesas de Gil Siloe". En: YARZA LUACES, J.; IBÁÑEZ PÉREZ, A.C. (dir.). *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época. Burgos 13-16 octubre de 1999, Centro Cultural "Casa del Cordón"*. Burgos: Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes; Caja de Burgos; y Universidad de Burgos, 2001. pp. 573-582.
- GÓMEZ MORENO, María Elena. *La policromía en la escultura española*. Madrid: Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid, 1943. Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid; 16.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, María José. "Brocado aplicado: fuentes escritas, materiales y técnicas de ejecución". *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. Año VIII (Junio 2000). nº 31. Sevilla: Consejería de Cultura-Junta de Andalucía-IAPH. pp. 67-77.
- JACOBS, Lynn F. *Early Netherlandish Carved Altarpieces, 1380-1550. Medieval Tastes and Mass Marketing*. United Kingdom: Cambridge University Press Editions, 1998.
- MARTIARENA LASA, Xavier, et al. *Bidaurretako erretaula errenazentista: Zaharberritzea/Retablo renacentista de Bidaurreta: Restauración*. San Sebastián: Patrimonio Histórico-Artístico, Departamento de Cultura, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1991.

- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier. "Notas sobre la importación de obras escultóricas en la Castilla Bajomedieval". En: YARZA LUACES, J.; IBÁÑEZ PÉREZ, A.C. (dir.). *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época. Burgos 13-16 octubre de 1999, Centro Cultural "Casa del Cordón"*. Burgos: Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes; Caja de Burgos; y Universidad de Burgos, 2001. pp. 367-380.
- MUÑIZ PETRALANDA, Jesús. "El retablo gótico esculpido". En: ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. (dir. y coord.). *Retablos. Euskadi. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco*. Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001. p. 121. pp. 116-145.
- NADOLNY, Jilleen M. "The techniques and use of gilded relief decoration by northern European painters, c. 1200-1500". Tesis doctoral. University of London, Courtauld Institute of Art, 2000.
- . "The gilded tin-relief backgrounds of the Thornham Parva Retable and the Cluny Frontal: technical and stylistic context". En: MASSING, A. (ed.). *The Thornham Parva Retable. Technique, conservation and context of an English medieval painting*. Great Britain: The Hamilton Kerr Institute, University of Cambridge and Harvey Miller Publishers, 2003. pp. 174-188.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, Ainhoa. "El brocado aplicado en la retabística e imaginería vascas: materiales, técnica de ejecución y conservación-restauración. Las nuevas tecnologías y metodologías en el estudio y tratamiento de las técnicas de policromía de los retablos y las esculturas en madera". Directora: María Teresa Escohotado Ibor. Trabajo de investigación de doctorado. [Presentado para la obtención del Certificado-Diploma de Estudios Avanzados en Criterios y Técnicas de Conservación y Restauración de Bienes Culturales]. Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, Sección de Conservación y Restauración, Lejona, 2004.
- . "Decoración policroma en relieve. El brocado aplicado. Materiales, técnicas y conservación". *Restauración & Rehabilitación (R & R) - Revista Internacional del Patrimonio Histórico*. 2007 (Noviembre). nº 105. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia (UPV). pp. 66-71.
- . "Planteamiento de un sistema general de estudio del brocado aplicado en los retablos de Guipúzcoa. Presentación de los primeros resultados". En: *XVII Congreso Internacional de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Castellón, Vila-real, Burriana: Fundación de la Comunidad Valenciana La Llum de les Imatges. Conselleria de Cultura i Esport. Generalitat Valenciana, 2008. pp. 325-329.
- , et al. "A protocol of analysis for the classification of painting techniques applied to brocades of the altarpieces of Gipuzkoa". En: *ICOM-CC 15th Triennial Conference New Delhi 22-26 September 2008*. New Delhi: Allied Publishers Pvt. Ltd., 2008. pp. 619-625.

- ; BAZETA GOBANTES, Fernando. “Classification of the Typologies, Techniques and Materials of the Applied Brocades of the Altarpieces of Gipuzkoa by Means of the Analytical Techniques of Laboratory”. En: *9th International Conference Art2008: Non-destructive investigations and microanalysis for the diagnostics and conservation of cultural and environmental heritage. Jerusalem, Israel. May 25-30, 2008* [DVD]. Jerusalem (Israel): ISAS International Seminars, 2008.
- . “Classification of the Typologies, Techniques and Materials of the Applied Brocades of the Altarpieces of Gipuzkoa by Means of the Analytical Techniques of Laboratory”. *The NDT (Non-Destructive Testing) Database & Journal* [en línea]. Septiembre 2008, vol.13, nº 9 (contiene las comunicaciones del 9th Internacional Conference Art2008) [ref. de 8 abril 2009]. Disponible en <http://www.ndt.net> o concretamente en <http://www.ndt.net/article/art2008/papers/015Rodriguez-Lopez.pdf>
- . “El brocado aplicado en la retablería renacentista de Guipúzcoa. Un estudio para su clasificación”. *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*. 2010. nº 27. Donostia: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos. pp. 297-331.
- SÁENZ PASCUAL, Raquel. “El dualismo pictórico en la primera mitad del siglo XVI”. En: ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. (dir. y coord.). *Retablos. Euskadi. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco*. Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001. p. 159. pp. 146-177.
- SERCK-DEWAIDE, Myriam. “Décors en relief: Approche technologique et historique”. En: *Le Retable d'Issenheim et la sculpture au Nord des Alpes à la fin du Moyen Âge. Actes du Colloque de Colmar (2-3 Novembre 1987)*. Colmar: Musée d'Unterlinden, 1989. Bulletin de la Société Schongauer. pp. 90-97.
- . “Relief decoration on sculptures and paintings from the thirteenth to the sixteenth century: technology and treatment”. En: MILLS, J.S. y SMITH, P. (eds.). *Cleaning, retouching and coatings: technology and practice for easel paintings and polychrome sculpture. Preprints of the contributions to the thirteenth IIC Brussels Congress, 3-7 September 1990*. London: The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC), 1990. pp. 36-40.
- WETHEY, Harold Edwin. *Gil de Siloe and his school: A study of late Gothic sculpture in Burgos*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1936. Harvard-Radcliffe Fine Arts Series.

LOS SELES EN ERRETERIA: UNA PRIMERA APROXIMACIÓN

Txema ARENZANA

Índice

Los seles en Erreterria

Introducción

1. Generalidades

2. Relación de seles

2.1. Los seles localizados físicamente

2.1.1. Los seles de Belastegi y Belascanpan

2.1.2. El sel de Yanci/Igantzi

2.1.3. El sel de Artamugarri

2.2. Los seles localizados documentalmente

2.2.1. Los diez seles pertenecientes a Roncesvalles

2.2.2. El sel de Mariola

2.2.3. Los cuatro seles llamados de Oberan

2.2.4. Los seles de Urritzaga y Larraz

2.2.5. Otros seles

Epílogo

Bibliografía

Los seles en Erreterria

Introducción

Con motivo de mi trabajo sobre las mugas de Erreterria¹ leí por primera vez la palabra sel. Ni qué decir tiene que apenas le hice caso. Me contenté con saber lo que se dice en los crucigramas, que sel equivale a prado. Una vez publicado el trabajo sobre las mugas empezó a rondarme la idea de los seles en nuestro municipio. A primeros de febrero de 2002 inicié los trabajos exploratorios en el archivo municipal al objeto de localizar documentalmente los seles y paralelamente desarrollar el trabajo de campo que permita localizar los testigos físicos de su existencia, es decir, los mojones o *mugaris*, tanto centrales como periféricos. Apenas transcurridos un par de meses ya fui consciente de que me enfrentaba a un minucioso y complicado trabajo que podría durar varios años. Un trabajo de investigación en el que conté con la inestimable ayuda del entonces archivero municipal, Juan Carlos Jiménez de Aberásturi. Y un minucioso trabajo de campo para el que he contado con el paciente apoyo del guardamontes foral, Tomás Ibarra, hoy ya jubilado, y con la ayuda de Joxan Ugartemendia.

Por motivos que no vienen al caso, dicho trabajo quedó aparcado durante 7/8 años. Con motivo de la edición de un nuevo *Bilduma*, su responsable, Leonor, me ha animado a hacer público aquel trabajo con la plena conciencia de que se trata de un mero trabajo introductorio; una primera entrega de un material que contribuye a expresar con mayor nitidez una parte de las señas de identidad de nuestro municipio. Para ello me ha sido de gran ayuda el libro de Luix Mari Zaldúa Etxabe “Seles en Urnieta”, así como los consejos que directamente me dio cuando visitamos alguno de ellos. Él mismo menciona en su libro las condiciones inmejorables que halló en Urnieta para su trabajo de investigación. Sin ser ése el caso de Erreterria, algunas de ellas están posibilitando un descubrimiento que no hemos hecho más que empezar: la existencia de un número considerable de seles en el municipio; documentación histórica suficiente y localización de mojones tanto centrales como periféricos.

A partir de las premisas anteriores voy a desarrollar este trabajo de aproximación a los seles en Erreterria, siguiendo el siguiente esquema:

- ✓ Algunas generalidades sobre los seles
- ✓ Relación de todos ellos con el mapa de su probable ubicación
- ✓ Seles localizados físicamente
- ✓ Seles localizados documentalmente

1. *Erreterria a través de sus mugas*, libro editado por el Ayuntamiento de Erreterria en 2002 (primera edición) y en 2004 (segunda edición ampliada).

1. Generalidades

Denominación. En castellano, hoy en día, la palabra más extendida es la de sel². Con anterioridad a ella se utilizaron las palabras cubillar, ejido o bustaliza. En euskera, el término más utilizado es el de sarobe o los de saroe, saroi o korta.

Definición³. El sel es un lugar para el aprovechamiento de los pastos, un espacio de propiedad particular o concejil, rodeado de monte o bosque natural en el que podía haber algún tipo de construcción como borda o aprisco. El sel es el prototipo de un fundo⁴ amojonado.

Características. En nuestro territorio la inmensa mayoría son circulares y así estaba establecido en el Fuero de Gipuzkoa, estando sus medidas reguladas desde el Cuaderno de Ordenanzas de 1583. Dicho círculo está señalado mediante un mojón en el centro llamado piedra central, cenital o cenizal (en euskera, *artamugarri*, *austarriça*, *kortarri* o *erdiko mugarria*) y delimitado en su periferia por varios mojones periféricos (en euskera llamados *bazter mugarriak*). En la testa o parte superior el mojón central suele tener 4, 8 ó 12 incisiones indicando el número de partes en que se divide el sel a efectos de su explotación. De igual forma los mojones periféricos suelen estar labrados y colocados de tal forma que indiquen la dirección del mojón con el que forma el diámetro de la circunferencia. Con el paso del tiempo algunos seles fueron adquiriendo la forma cuadrada o rectangular.

Clases. Los había de invierno, llamados invernizos, más grandes que los seles de verano, aunque éstos eran más abundantes. Para su medición se utilizaba la goravilla⁵. En todo caso los seles estaban colocados en los mejores sitios del monte.

Sistema de propiedad. Los seles marcan un primer paso del nomadismo al sedentarismo. Son inclusiones de la propiedad privada en la comunal. Con el paso del tiempo los seles se convirtieron en caseríos y fueron concentrándose en manos de los más pudientes. De tener un destino inicial ganadero, con borda o chabola, pasó a explotación agrícola. Ej. Ogisarobe o sel de pan de Olayz en Oyarzun y también en Oñate. Los seles muestran su máximo esplendor con el desarrollo de la siderurgia tradicional, la construcción naval y el comercio, lo que conlleva la destrucción del bosque. Fue famoso el conflicto con los ferrones en Oyarzun lo que conllevó el que las Juntas Generales regularan la repoblación de los bosques. Más tarde se plantea la recuperación del control de los seles y por tanto de los bosques por los concejos. Al final hubo una sentencia favorable de la Chancillería

2. Palabra de origen prerromano según la Real Academia de la lengua española.

3. Villarreal de Berriz (Bizkaia, siglo XVIII) lo describía: *Es un monte en círculo perfecto que sólo tiene un mojón en el centro al que llaman Piedra Cenizal*.

4. Es un terreno con todo lo que contiene.

5. Seis goravillas (un sel pequeño) equivalían a 2,11 ha. La medida más habitual era el sel de 12 goravillas de radio, equivalente a 164,05 metros.

de Valladolid para la recuperación de la titularidad sobre los bienes comunales usurpados por los ferrones. Los seles se cedían mediante el pago de una renta o se vendían.

Pleitos. Podemos hacernos una idea, siquiera aproximada, de la importancia de los seles a través de los pleitos que fueron resueltos por la Real Chancillería de Valladolid. De su archivo extraemos 63 referencias comprendidas entre los años 1489 y 1786. Veamos, pues, algunos datos:

- Su extensión: los pleitos referidos a los seles abarcan toda Gipuzkoa, extendiéndose también a Araba y Bizkaia. En ellos aparecen, entre otros, los pueblos de Azkoitia, Azpeitia, Oñati, Mutriku, Errenteria, Elgoibar, Zizurkil, Berastegi, Hernani, Urnieta, Donostia, etc.
- Son reiterativos los conflictos surgidos sobre la posesión de 36 seles en la sierra de Aralar que afectan a los municipios del entorno.
- Uno de los pleitos de más calado es el que enfrentó a los ferrones contra los concejos. Parece ser que los ferrones, necesitados de madera, alquilaban los seles concejiles, cambiando posteriormente los mojones de lugar para extender sus medidas talando los montes sin ningún tipo de control. La sentencia establece unas medidas para los seles, ordenando paralizar la tala de los bosques hasta la ejecución de un nuevo amojonamiento de los mismos.
- Muchos de los pleitos hacen referencia a la posesión y aprovechamiento de los seles; al desplazamiento de los mojones de su lugar; a la prohibición de talar árboles en los seles o de construir cercados en los mismos; a las medidas que debían tener los mismos o al aprovechamiento de sus pastos y aguas, etc.

2. Relación de seles

La siguiente relación tiene un carácter meramente orientativo ya que en algunos casos encontramos distintos topónimos para designar un mismo sel. En todo caso, todos ellos se hallan al sur de la carretera de Ventas de Astigarraga, en las llamadas zona rural y montañosa del término. Por orden alfabético, son los siguientes:

1. Allangoa/Allangüe/Allagüe
2. Añarbe (Roncesvalles)
3. Artamugarri
4. Barin
5. Belascanpan

6. Belastegi
7. Elgueta (Roncesvalles)
8. Esorriaga/Esorcarreaga/Sorarriaga (Roncesvalles)
9. Espalaurgi/Espalaurri (Roncesvalles)
10. Garain/Garaño (Roncesvalles)
11. Illarrasoain (Oberan)
12. Insusaga
13. Larraz/Larras
14. Lizarregi (Oberan)
15. Mariola
16. Narbasarin/Narbaçar/Malmazar (Roncesvalles)
17. Olin/Orin/Onin (Roncesvalles)
18. Suerrin/Suberrin (Roncesvalles)
19. Unzue Suso (Oberan)
20. Unzue Yuso (Oberan)
21. Urrizaga/Urritzaga
22. Usaskue
23. Yanci/Yanzi/Igantzi
24. Zuelcazu/Zuarkazu/Çuezkazu (Roncesvalles)
25. Zutola/Çutola (Roncesvalles)

A ellos vamos a añadir otros nombres de seles que aparecen mencionados en las Actas municipales⁶ cuyos topónimos, hoy desaparecidos, nos impiden poder ubicarlos. Tal es el caso de:

- Aseguinsaroe
- Bercoiztegui
- Çayrin
- Erroyaneta
- Gorostegui
- Oynni
- Persebalsaroe

6. Trabajo de vaciado de las Actas municipales correspondientes a 1521-1544 realizado por Iago Irijoa y David Martín.

Además de su enumeración, vamos a hacer una descripción de ellos agrupándolos, bien por el origen de su propiedad o bien por la zona en que se encuentran. En tal sentido tenemos:

1. Los diez seles de Roncesvalles. Están situados en la zona montañosa de Añarbe-Urdaburu: Añarbe, Elgueta, Esorcarreaga/Sorarriaga, Espalaurgi/Espalaurri, Garain/Garaño, Narbasarin/Narbaçar/Malmazar, Olin, Suerrin, Zuelcazu/Zuarkazu y Zutola.
2. Los cuatro seles de Oberan. Están localizados al sur del monte Urdaburu, en la zona de los llamados montes francos, son: Illarasoain, Lizarregi, Unzue Suso y Unzue Yuso.
3. Los cinco seles situados en la zona que va de la Benta de Insusaga hasta las cuevas de Aitzbitarte son: Insusaga, Larraz/Larras, Mariola, Urriaga/Urritzaga y Usaskue.
4. Los seles situados al norte de los montes Aldura y Yanci son: Allangoa/Allangüe/Allagüe, Artamugarri, Barin, Belascanpan, Belastegi y Yanci/Yanzi/Igantzi.

2.1 Los seles localizados físicamente

Se trata de cuatro seles de los que hemos podido obtener algunas pruebas físicas de su existencia.

2.1.1. Los seles de Belastegi y Belascanpan

En este modesto trabajo de aproximación a los seles de nuestro municipio hemos tenido la suerte de encontrar, de momento al menos, dos de ellos muy bien documentados y al mismo tiempo, conservados de tal forma que permiten su visualización. Serán, pues, el prototipo de este artículo.

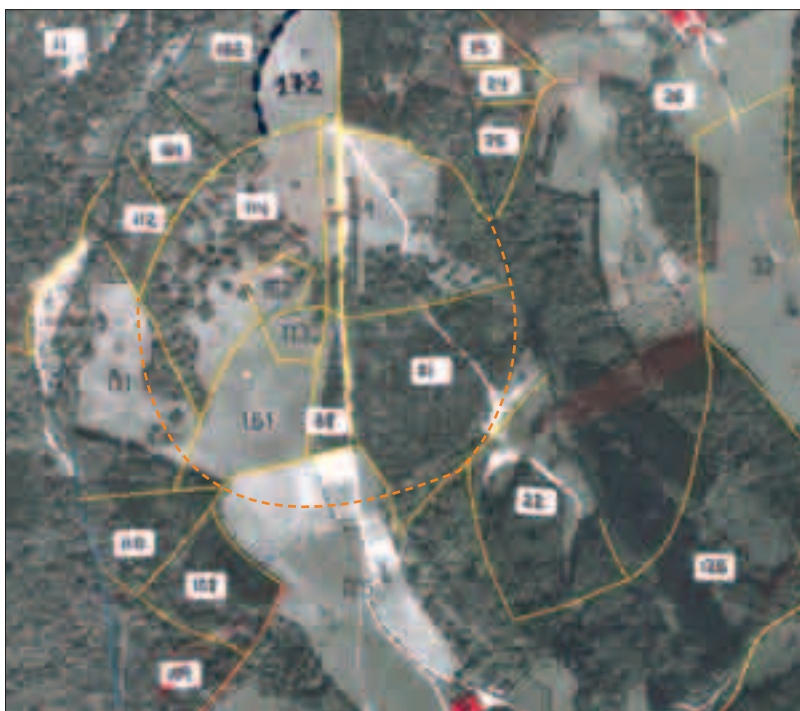
Los seles

La denominación de ambos como seles lleva una historia conjunta que arranca de 1683⁷ *“Propiedades. Cuartel oeste. Escritura y sentencia arbitraria, sobre diferencias que traían la villa de Rentería y Doña María de Aliri Guarnizo, propietaria de la casa llamada Torres y de dos seles, denominados Belastegi y Belascanpan”*.

7. Archivo Municipal de Rentería (A.M.R.): C-5-IV-8-2 (Sección, Negociado, Serie, nº de libro y nº de expediente).



Belastegi. Mapa del catastro.



Belascanpan. Mapa del catastro.

En dicho expediente consta un escrito de 19 de febrero de 1814 que literalmente dice:

“Yo el infraescrito maestro perito Certifico que he medido un terreno concejil frente a la casería de Belascanpan, cujos linderos por la parte del oriente, pertenecidos de D. Ignacio de Urdinola, y terreno concejil del Valle de Oyarzun, por el medio día igualmente del mismo Urdinola, por el poniente de Fernando de Michelena y por el norte Concejil de Rentería, que contiene trescientos treinta y uno y media posturas de a diez codos en cuatro, con la expresa condición de que por su parte inferior de otro terreno aya de dejar un camino carretil de seis codos⁸ de ancho en toda su extensión. La conducción de los frutos de los terrenos de su inmediación con todos los árboles que se hallan en el citado terreno regulo en dos mil trescientos noventa y tres reales de vellón. Lo qual firmo Rentería 19 de febrero de 1814. Joseph de Isasa.

Asimismo, en otro expediente de 1710⁹ relativo a la contaduría de bienes de Antonio de Urdinola, entre sus muchas propiedades menciona “la casa nueva de Belastegui y sus pertenecidos” y entre ellos dice: “254 posturas de manzano de tierra sembradía que tiene la dicha casa en su zel, estimaron y tasaron cada postura¹⁰ en 13 reales de plata...”

Por último, en Acta fechada el 22 de diciembre de 1767 (folio 278) se indica que: “Otro día ocupó en fijar los mojones de la división del sel de Belastegui”.

Los topónimos

El topónimo *Belastegi*, del que vamos a ver su recorrido, se ha mantenido hasta el día de hoy aunque con distintas grafías. La primera referencia como *Velaztegui*, definida como monte, la encontramos en el Acta de amojonamiento de Rentería llevada a efecto entre el 2 y el 11 de julio de 1495. Y, sin embargo, el topónimo *Belascanpan* no aparece hasta 1683. Tomando siempre como fuentes las Actas de visita a los mojones del término municipal, tenemos que:

- En 1755, cuando describe el mojón 63 dice: “mojón en *Velastegui*” y en el 64 “otro mojón en la misma *Velastegui*”.
- En 1787, referido al mojón 84 dice: “...a otro mojón que avía en *Belaztegui* junto al cerrado de las tierras concejiles” y en el 85 “... en el otro partido de *Belaztegui* en un plano junto al camino...”.

8. Un codo es igual a 0,558 metros.

9. A.M.R. E-7-I-5-11.

10. Tres posturas es igual a un área.

- En 1889: menciona *Belastegui-casería y Belasteguiko muga-paraje*, topónimos que se repiten en idénticos términos en las Actas de 1939-44 y 1989.

No es el caso, como hemos dicho, del topónimo Belascanpan que aparece en 1683 y del que tenemos una última referencia en 1814. Su escaso recorrido, unos 130 años, creemos que puede deberse a un cambio de denominación. Precisamente, un documento de 1710, “*Contaduría de bienes de Antonio de Urdinola*”, nos da la clave del posible cambio de nombre cuando, entre sus muchas propiedades, menciona: “*la casa nueva de Belastegui y sus pertenecidos*” y entre ellos dice: “*otro zel que llaman de Irastorgorrieta o Belascanpan que se halla bestido de diferentes géneros de árboles y contiene 1930 posturas de tierra manzano y estiman y tasan cada postura en 11 reales de plata...*”

Asimismo, el 16 de enero de 1763, el Ayuntamiento concedía a Miguel Antonio Lecuona, vecino de Oyarzun, el disfrute de una yugada del caserío Belascanpan, por 18 años y ...¹¹. Más tarde aparece el nombre de *Irastorgorri*¹². Hoy en día, el lugar donde está enclavado físicamente se conoce como *Iratxelordi*.

Su descubrimiento

A la hora de localizar físicamente un sel es muy importante, por no decir imprescindible, contar con la colaboración de las personas que viven en el lugar o su entorno. Por ello, con los datos anteriores, nos dirigimos a Valeriano Beratarbide, del caserío Belastegi. Con la paciencia y amabilidad que le caracterizan recorrimos el perímetro de ambos seles localizando uno a uno los *mugarri*s que lo jalonan. He aquí una breve descripción física de ambos.

Belastegi

Salimos del caserío Aitzarte para descender y localizar el primer mojón junto al camino. Bordeando una hondonada, localizamos varios mojones. Seguidamente ascendemos un tramo inclinado penetrando en terreno sucio y caminando junto a la valla del caserío Uharte berri hasta salir al camino. Lo cruzamos y entramos en el pastizal. En su vértice más bajo encontramos otro mugarri y dos más según subimos la inclinada ladera. Seguimos dando la vuelta, pasando cerca del caserío Txoritokieta. Salimos al carretil asfaltado donde encontramos un *mugarri*

11. CRUZ MUNDET, José Ramón. *Rentería en la crisis del antiguo régimen (1750-1845)*. P. 281, nota 42.

12. *Euskal Toponimiazko Materialeak*, VII Alea, de Luis María Mujika (p. 414). “...un terreno existente en jurisdicción de esta Villa pegante al del de Irastorgorri por la parte de poniente cuio sel es de D. Ignacio de Urdinola y son los linderos del expresado terreno...”.



Joxean Ugartemendia

Valeriano Beratarbide del caserío Belastegi, en el lindero del sel.

empotrado en la pared del talud. Cruzamos el carretil y seguimos la alambrada divisoria en descenso hasta la regata Egieder, que hace de divisoria durante un tramo. Nos separamos de ella ascendiendo junto a la alambrada, cruzamos un camino y seguimos monte arriba hasta el triple *mugarri*, muy cerca del caserío Aitzarte.

Belascanpan

En el inicio del pastizal del caserío Trabaleku tomamos a la izquierda y, junto al camino, hay un poste con un plástico marcando la muga. Ésta viene señalada, además, por el propio arbolado por cuyo límite bajamos en inclinada pendiente, viendo otras tres estacas más con plásticos. La divisoria llega a la regata Urdanzulo y por ella continuamos hasta la pista de acceso al caserío. Al inicio de la recta que va al propio caserío tomamos a la derecha siguiendo la comba que hace el sel y que tan bien marcada está en la foto del catastro. Siguiendo el perímetro, primero descendemos y luego ascendemos hasta la campa de Trabaleku, una parte de la cual debió pertenecer al sel.

Los mojones en los seles

Sabemos que los seles estaban delimitados mediante un mojón, llamado central, que señalaba el centro del círculo que conformaba el sel, cuyo perímetro venía marcado por varios *mugarri*s periféricos.

Belastegi. El mojón central o *artamugarri* ha desaparecido al levantarse el caserío que está en el centro del mismo. Sin embargo, se conservan hasta un total de 21 mojones en la periferia, de distintas épocas, aunque muchos de ellos no se corresponderán con la inicial distribución del sel, sino más bien con posteriores deslindes del terreno.

Belascanpan. A diferencia del anterior, en terrenos del mismo no hay construido ningún caserío y de hecho, el mismo pertenece por partes a varios caseríos distintos: dos partes a Sorozarreta, una a Lizarre y otra a Irautxiki. Junto a la pista de cemento de acceso al caserío Trabaleku encontramos el mojón central y dando la vuelta al perímetro localizamos hasta 15 mojones de características similares a los de Belastegi.



Mojón central del sel de Belascanpan.

2.1.2. El sel de Yanci/Igantzi

La primera referencia escrita que tenemos del sel de Yanci se halla en un expediente de Oiartzun de 1514 sobre el pleito litigado sobre los montes y seles entre los ferrones de Oyarzun y los arrendatarios de los monasterios de Roncesvalles y San Juan de Rodas que dice del sel de Yanci que es mayor de 12 goravillas, llamado *beyerdisarobe*. Asimismo, se menciona en la escritura de venta de la cuarta parte del sel de Yanzi a Bartolomé de Arbide en 20 ducados de oro¹³. En el mismo siglo XVI se menciona el sel de Yanci en las Actas de 13 de marzo y 15 de mayo de 1566. Posteriormente, se hace en una sentencia de la Real Chancillería de Valladolid (1580/01/01-1585/12/31) en la que exige que se respete al demandante la posesión del sel y monte de Yanci, que pertenece a la casa de Arbide¹⁴.

Un escrito de 7 de septiembre de 1681 recoge el arrendamiento desde el primero de 1682 hasta 1685 de una nevera, fabricada recientemente, que tenía la Villa en el sel de Yanzi.

En el Acta nº 112 de 1791 se menciona el sel de Yanci, propiedad de D. Ignacio de Urdiñola a raíz de los daños causados en el mismo por los operarios al servicio del Ayuntamiento en sus labores de corta, al propasar los límites del mismo. El Ayuntamiento decide compensarle por dichos daños a razón de 7,5 reales de vellón por cada carga de carbón de leña, estimando que fueron 12 las cargas cortadas en dicho sel. Por último, deciden encargar y posteriormente colocar 12 mojones de piedra arenisca de Jaizquibel para la delimitación del sel¹⁵.

El trabajo de campo realizado nos ha permitido localizar el mojón central, situado en el collado de Yanci, a unos 200 metros de la nevera (*elurzulo*) que se encuentra dentro del sel y un mojón periférico situado junto a una pista y muy cerca de las ruinas de una vieja borda.

2.1.3. El sel de Artamugarri

Decíamos más arriba que Artamugarri significa mojón central, a pesar de lo cual sólo hemos encontrado una referencia al mismo en un documento de 1717¹⁶ elaborado por el guardamontes de la Villa. De la visita girada al entorno de los caseríos Artamugarri (Goikoa y Bekoa) hemos obtenido los siguientes datos referidos a cuatro mojones:

13. A.M.R. C-5-IV-9-1, años 1525 y siguientes.

14. Y añade: *que no se le inquiete en las talas, cortas y aprovechamientos que de él haga; ni se aprese a sus carboneros*.

15. En el escrito se menciona también el presupuesto en comida que consumieron los operarios por no poder desplazarse a casa debido a la distancia existente.

16. Acta 43 de 1720, f. 1610.



📷 Joxean Ugartemendia



📷 Joxean Ugartemendia

Elurzulo y mojón central en el sel de Yanci.

- M-1. Mojón de piedra labrada, partido en dos, situado en el talud de la pista que baja al caserío Artamugarri bekoa.
- M-2. Piedra labrada situada junto al MP¹⁷ 337, pegada al alambre.
- M-3. Piedra labrada orientada al mojón periférico M-1, situada en la parte superior del sel y junto al MP 334. La distancia entre el 1 y el 3 daría el radio del sel que, según el dueño del caserío, sería de 163,4 m.
- M-4. Una piedra de forma idéntica al M-3, se halla junto al cierre del caserío Artamugarri goikoa y cerca de un mojón de cemento; al lado de la pista que baja al caserío Artamugarri bekoa.

En todos los casos podría tratarse de mojones periféricos.



Joxean Ugartemendia

Mojón periférico del sel de Artamugarri.

17. Monte Público.

2.2. Los seles localizados documentalmente

De los seles restantes sabemos de su existencia por testimonios hallados en diversos documentos que iremos analizando.

2.2.1. Los diez seles pertenecientes a Roncesvalles

1. Introducción

Bajo esta denominación agrupamos diez de los seles localizados en el término de Erreterria, cuyo denominador común es el hecho de que en algún momento de la historia fueron propiedad de la Casa Real de Roncesvalles. La primera noticia que tenemos se remonta a 1521.

En el momento actual todo lo que sabemos de ellos lo es a través de la documentación analizada que abarca el periodo que va de 1521 a 1846. Se trata de diez seles cuyos nombres, en la mayoría de los casos, se conservan hasta hoy, lo que permitirá desarrollar el trabajo de campo tendente a su localización física. La primera mención a estos seles la encontramos en un documento de 15 de mayo de 1521 en el que señala el pago que la Villa debe hacer al Prior de Roncesvalles y a la casa Ugarte por los seles. Parece ser que en dicho año se formaliza la escritura de censo perpetuo entre la Villa y la Casa Real de Roncesvalles con una pensión anual de 22 ducados por los diez seles.

En 1676 determinados escritos reconocen la existencia de un censo perpetuo con una pensión anual, esta vez, de 11 ducados. Más tarde, entre 1837 y 1841, constatamos mediante un recibo de pago que la Villa abona anualmente 181,5 reales de vellón en calidad de censo enfiteúutico.

Sobre los diez topónimos que definen otros tantos seles, hoy se mantienen todos excepto Sorarriaga que puede corresponderse con la zona de Pikorrenea, antes Añarbe goikoa y Elgeta que aparece en el diccionario de topónimos de L.M. Mujika¹⁸.

2. Su denominación

A lo largo de los siglos observamos que a un mismo sel se le denomina con diferentes topónimos, o bien el mismo topónimo escrito de manera distinta. De los libros de Actas de 1709 y 1715 extraemos, siguiendo el mismo orden de las Actas, la denominación más generalizada, señalando a continuación otras variantes:

18. Lurtsaila, 1570 urtea.

1. Suerrin. Suberrin.
2. Espalaurgui. Espalaurri.
3. Garaño. Garain.
4. Malvazar. Marbasarin. Marbaçar. Marvazaun. Enezaval.
5. Orin. Olin. Onin.
6. Zutola. Çutola.
7. Esorriaga. Esorcarreaga. Sorarriaga.
8. Zuelcazu. Çuezkazu.
9. Elgueta.
10. Añarbe.

Resulta fácil comprender que el tema de la denominación dé pie a diversos problemas. Un documento fechado el 2 de marzo de 1618¹⁹, relativo a una ordenanza de la mojonera de 12 suertes²⁰ siendo los nombres de los apóstoles los de los mojones de las mismas, menciona los diez seles siguientes: Suerrin, Esorriaga, Garain, Çutola, Espalaurgui, Narvazaun (por otro nombre Enezaval), Çuezkazu, Orin, Añarbe y Elgueta.

Así, en otro documento de 13 de octubre de 1801²¹ se recoge la siguiente relación de 14 seles y por este orden: Suberrin, Onzandia, Irurita, Allangoa, Erquiza, Ezpalaurgui, Garaño, Aseginsoro, Balmazar, Onin, Zuelcazu, Elgueta, Zutola y Añarbe.

3. Su ubicación

Una vez conocida la existencia de los diez seles mediante la documentación existente, pasamos a la fase de su localización física. Para ello disponemos, por un lado, de las descripciones que nos ofrecen las Actas de 1709 y 1715 antes mencionadas, y por otro, del conocimiento real del término de Erreterria, para lo cual resulta de gran ayuda una buena planimetría²² donde aparezcan los topónimos de que se trata. En nuestro caso también resulta de especial

19. Archivo de Roncesvalles (A.R.). Caja nº 042, fajo 01,45.

20. Porción deslindada de monte.

21. Archivo de Roncesvalles (A.R.). Caja nº 042, fajo 01,32.

22. En el Mapa de Erreterria de marzo de 2006, 1:15.000, también aparece la mayor parte de los topónimos a que hacemos referencia; mapa del que hemos hecho una adaptación, que incorporamos a este artículo, con la ubicación aproximada de los mismos.

importancia el mapa “Parque Natural Aiako Harria”, 1:20.000, del que extraemos las cotas y la toponimia que seguidamente mencionaremos. De ahí que la siguiente exposición analizará cada uno de los seles desde esa doble perspectiva. En el terreno documental debemos de señalar que la mención a los seles se hace en el marco del reconocimiento de las 12 suertes en que se dividió en su día el monte de Rentería, todas ellas en la zona del Añarbe, entre Suerrin y el monte Urdaburu.

Asimismo, en el Archivo de Roncesvalles²³ se halla una carta enviada por la Villa de Rentería a la Casa Real de Roncesvalles, de fecha 30 de noviembre de 1799, en la que menciona que, con fecha 2 de marzo de 1618, se aprobó una ordenanza de la mojonera de 12 suertes, tal y como se recoge a continuación. Veamos cada uno de ellos, tratando de resumir la descripción que hace de los límites de cada suerte.

3.1. *El sel de Suerrin*

El primer mojón de las 12 suertes de monte, se llama San Pedro y a su suerte, Suerrin, donde se halla el *sel de Suerrin*. El Acta de 1709 describe la suerte deducida del apeo²⁴ y mojonera vigente, de la siguiente forma: desde los mojones divisorios con el valle de Oyarzun, concretamente desde el mojón de Puçuandiaga, cerca del río principal de la serrería del Añarbe, yendo derecho desde la ensenada de dos Cerrillos para arriba hasta el otro mojón divisorio que se halla cerca del Camino Real que va desde el Valle a Goizueta hasta el citado mojón de San Pedro que también está cerca del Camino Real y mucho más acá del sitio que llaman Amaviarizeta y los demás mojones del citado San Pedro hacia abajo hasta el arroyo que continúa al sitio de Puçuandiaga y a poco trecho después entra en el río principal y lo encierra.

El de *Suerrin* podría corresponderse con el topónimo actual de Suerringaña, cota 537, y su punto central estaría en el entorno de los mojones de término 54B y 55 que delimitan el municipio del Valle de Oyarzun²⁵. De hecho, se observa un mojón al lado y posiblemente otros en la ladera que está cubierta de pinos.

23. Archivo de Roncesvalles. Fajo 01,45.

24. Instrumento jurídico que acredita el deslinde y la demarcación.

25. ARENZANA, Txema. *Errenteria a través de sus mugas*.

255J.

2^a Noxdenanza de su mojonera: He
 Corten Subcesidant. Desde la primera
 fuente alla la Ultima: Que se pondra
 aqui para sumas clara Intelligenza
 que son como se siguen —

N. ^o 1	s. ⁿ Pedro	Suerin
2	s. ⁿ Pablo	Idueta Ezpalauzu
3	s. ⁿ Andres	Garaño Persebel
4	s. ⁿ Fiago	Machilandegui Ascoruin Sora
6	s. ^{to} Tomas	Malbazax
7	s. ⁿ Phelipe	Oxin Bordazax
8	s. ⁿ Baxtolome	Zualcazu
9	s. ⁿ Mathco	Elqueta Inzue
10	s. ⁿ Simon	Yteta Oaxan
11	s. ^{to} Iadéo	Mendaraz
12	s. ⁿ Matias	Arbitaxte

La mojonera de Roncesvalles.

Además, este sel aparece mencionado expresamente en los documentos siguientes:

- En un documento de 1514, antes mencionado: refiriéndose a un pleito litigado sobre montes y seles entre los ferrones de Oyarzun y los arrendatarios de los monasterios de Roncesvalles y San Juan de Rodas menciona Suerrin como sel mayor de 12 goravillas.
- En el Acta de 14 de agosto de 1567, refiriéndose a una reunión de miembros de Oyarzun y Rentería sobre qué términos propios pertenecían a las llamadas Casas de Añarbe, los de Oyarzun manifiestan que los términos de dicha Casa comienzan desde el arroyo que baja desde el sel de Suerrin.
- Por último, en un pleito entre Oyarzun y Rentería²⁶ de 23 de mayo de 1577, declaran que “*el sel de Suerrin se halla enclavado todo él en jurisdicción de Rentería y que tiene 84 brazadas desde el mojón central llamado Austerriza*”.

3.2. El sel de Espalaurgui

El segundo mojón es San Pablo y su suerte se llama Espalaurgui y también Idurieta, donde se halla el *sel de Espalaurgi*. La descripción de esta segunda suerte, deducida del apeo, es: su mojón principal se halla en Espalaurgi, de donde se dirige derecho, hacia abajo hasta el arroyo de Suerrin. El lindero anterior, junto a los mojones de San Pedro, encierra y comprende los sitios de Idurieta, Ardinaz y Osatriz.

El sitio de Ezpalaurgi aparece en el mapa con la cota 389,5 en un cruce de pistas en la ladera Este del monte Aldura, con el icono de una borda. Sabemos que inicialmente no se permitía por parte del Ayuntamiento ningún tipo de construcción dentro del sel, pero que posteriormente se autorizaba el levantamiento de algún tipo de construcción para la guarda de aperos y más tarde *txabolas*, convirtiéndose al final en caseríos. Al NE aparece el topónimo de Argiñotz (Ardinaz) y al SE, Irurita (Idurieta).

26. Archivo del Ayuntamiento de Oiartzun. 1574/01/01-1577/12/31.

3.3. *El sel de Garaño*

El tercer mojón es San Andrés y su suerte se llama Garaño, también llamada Persevel, donde se halla el *sel de Garaño*. La descripción que hace el apeo: su mojón principal se halla en Aldurusavel y desde él se dirige hacia abajo, todo derecho, hasta el arroyo de Suerrin que, junto a los mojones referidos de dicha segunda suerte de San Pablo, comprende el terreno de la tercera suerte.

El paraje de Garaño, cota 359, con icono de borda o txabola, aparece al sur de Ezpalaurgi. Antiguamente también se le conocía por Persevel. Resulta curioso constatar que en el mapa mencionado aparece el término de “Pertsebele” (Pertxele), cota 530,7, un *kasko* con vértice geodésico situado entre la cima de Aldura y el paraje de Ezpalaurgi, pero muy alejado del sitio de Garaño.

3.4. *El sel de Malvazar*

El sexto mojón es Santo Tomás y su suerte se llama Malvazar y otros Alduru, donde está el *sel de Marvazaun* (Malvazar), también llamado Enezaval. La descripción indica que su mojón principal se halla en el alto de Orin y desde él para abajo derecho va hasta el arroyo de Suerrin que junto a los referidos mojones de la cuarta suerte de Santiago encierra y comprende la mitad de Aseginsarove y todo Malvazar.

El término de *Malmazar* aparece en la cota 439,2, posiblemente el alto donde tenemos el mojón de término M-12 en la muga con Hernani. Hacia el SE se desprenden dos pequeños cordales: el de *Olin*, cota 326, otro de los seles de Roncesvalles y el de *Atseginso*, topónimo que aparece como sel en un documento de 13 de octubre de 1801, pero no perteneciente a Roncesvalles. Como se puede deducir de las descripciones anteriores, aparecen mezclados los términos Malvazar, Aldura, Olin y Aseginsarobe, que en el mapa están claramente diferenciados.

3.5, 3.6 y 3.7. *Los seles de Orin, Zutola y Esorriaga*

El séptimo mojón es San Felipe y a su suerte se llama Orin y otros Bordazar, en donde se hallan los *seles de Orin, Zutola y Esorriaga*. Su mojón principal se halla en lo alto de Zualcazu y desde él para abajo derecho hasta el arroyo de Suerrin y con los mojones de la sexta suerte, encierra y comprende las mitades de Bordazar y Orin.

Del paraje Olin, cota 326, hemos hablado en el punto anterior (Sel de Malvazar). Se trata de un pequeño cordal que se desprende de Malmazar hacia

el SE, entre las regatas de Olin y Malmazar. En cuanto al sitio de Zutola, cota 316, aparece en el cordal que se desprende del Alto de Zuarkazu hacia el SE, cerca del embalse del Añarbe. Por último, en el mapa no aparece ningún topónimo parecido a Esorriaga o Sorarriaga. Sin embargo, su ubicación podría situarse en el *kasko* donde está el actual caserío de Pikorrenea, antes llamado Añarbegoikoa.

Asimismo, en el Acta de 14 de agosto de 1567 se habla de la conveniencia de buscar los títulos de los seles de Sorarriaga y Añarbe que fueron comprados por la Villa a las Casas de Ugarte y Roncesvalles.

3.8. *El sel de Zuelcazu*

El octavo mojón es San Bartolomé y a su suerte se llama Zuelcazu, donde se halla de *sel de Zuelcazu*. Su mojón principal se halla en Elgueta y desde él, derecho hacia arriba, va hasta el Peñasco de Urdaburu y para abajo hasta el río principal de la herrería del Añarbe, por el medio de Zutola, junto a los mojones de la séptima suerte; encierra y comprende las otras mitades de Orin y Bordazar, conformando esta octava suerte.

El Alto de Zuelcazu, cota 466, aparece al S de Malmazar y al NE de Urdaburu, en la cabecera del cordal que se desprende hacia el SE, llega hasta el caserío Pikorrenea, pasando por el paraje de Zutola.

3.9 y 3.10. *Los seles de Elgueta y Añarbe*

El noveno mojón es San Mateo y a su suerte se llama Elgueta y otros Unzue, donde se halla el *sel de Elgueta*, y se debe hallar también el *sel de Añarbe*, ya que en los tres mojones y suertes restantes no se halla sel alguno de los diez que se compraron a la Casa Real de Roncesvalles y a la Casa Solar de Ugarte.

Según el apeo, el mojón principal se halla entre los dos Unzues y bajando a Lasguruzea de Elgueta en tres brazas, donde (se) encuentran los dos arroyos que bajan de Unzué y Elgueta. Con los mojones de la octava suerte forman la novena suerte. Y que por el remate que acaba faltan los ocho mojones, confina con la Arragoa Egurra de dicha herrería, no lejos del sitio que llaman Gorostegui, hoy nombrado, por unos Elgueta y por otros, Unzue. En el mapa mencionado figuran los topónimos Elkietagoikoa, cota 384, y Elkietabekoa, cota 346, situados precisamente entre los sitios de Unzué y Gorostegi, y circundados por dos regatas: Arribiribilko erreka e Intxixuerreka, pudiendo tratarse del lugar donde se ubica el sel de Elgueta. Con respecto al sel de Añarbe nada más podemos decir.

4. Las cinco suertes restantes

En el apartado referido a la ubicación de los seles, hemos mencionado al detalle las siete suertes en que se sitúan los diez seles llamados de Roncesvalles. Por su interés creemos necesario recoger, también en detalle, las cinco suertes restantes.

El cuarto mojón es Santiago y a su suerte se llama Machillandegui, y otros Aseguinsarove, donde no se encuentra ninguno de los diez seles referidos. Su mojón principal se halla en Osarte Alduru y desde él para abajo, derecho, hasta el arroyo de Suerrin que junto a los referidos mojones de la tercera suerte de San Andrés y lo que encierra y comprende la mitad de Aseguinsarove.

El quinto mojón es San Joan y se dice que su suerte debe estar en los sitios de Yanci, Ardinaz y Osatriz y otros llaman Idoia. Por haberse perdido, no se halla este mojón ni su suerte. Resulta curioso constatar que en el Acta de 1709 se saltan, o sea, no aparece mención alguna, esta quinta suerte. En el mapa tantas veces citado, aparece el topónimo Igantzi (Yanci), cota 460,4, en cuyas inmediaciones tenemos localizado el mojón central y uno de los periféricos del sel de Yanci, que nada ha tenido que ver con la Casa Real de Roncesvalles. Respecto a los topónimos Ardinaz y Osatriz, aparecen mencionados en la descripción de la suerte segunda.

El décimo mojón es San Simón y a su suerte se llama Urteta y otros Oaran. Según el apeo, su mojón principal se halla en lo más alto de Aunzbiscar, hoy llamado Oaran, y desde él bajando en derecho hasta dar con el río principal, dejando a la izquierda los montes de la citada Arragoa Egurra. Es el primer lindero. Y el segundo comienza desde la cima de Aunzbiscar u Oaran, donde se halla a tres brazas del citado mojón de San Simón, otro mojón principal llamado San Tadeo, que es de la suerte inmediata que seguirá hasta el citado río, al final de Urteta. Todo lo cual comprende esta décima suerte.

El undécimo mojón es San Tadeo y a su suerte se llama Mendaraz, y otros Sarovechar y en la antigüedad, Sorria. Su mojón principal se halla en lo más alto de Aunzbiscar u Oaran, a tres brazas de la décima suerte. Y que bajando por el remate de Urteta al río principal de Añarbe como se ha señalado en la suerte anterior. Éste es un lindero y el otro lindero lo constituye la línea de mojones de la suerte duodécima, cuyo mojón principal está en Elgorriaga, hoy Sarobechar. Y desde allí en derecho para arriba hasta encontrarse con la jurisdicción de San Sebastián. Y en derecho para abajo hasta el río principal del Añarbe. Todo ello comprende Mendaraz y la mitad de Elgorriaga, hoy Sarobechar.

El duodécimo mojón es San Matías y a su suerte se llama, Arbitarte, y otros, Yllarrasuayn. Su mojón principal se halla en Elgorriaga, hoy Sarobechar, y desde él hacia arriba hasta la jurisdicción de San Sebastián y para abajo hasta el río de Añarbe, que es el lindero de la undécima suerte. Comprende la otra mitad de Elgorriaga. Y el otro lindero lo constituye todo cuanto alcanza hasta la jurisdicción

de San Sebastián que confina rematando en Yllarrasuain donde entra en el río principal el arroyo que baja de más debajo de Oaran. Y lo que encierra desde el segundo lindero de la citada undécima suerte, hoy Mendaraz, hasta la divisoria entre la citada Villa y la ciudad de San Sebastián en Yllarrasuain. Comprende todo Arbitarte.

Estas tres últimas quedan al otro lado de la cima y cumbre del cerro del monte de Oaran por la parte de la herrería de Arrambide y el lugar de Arano.

5. La relación contractual con la Casa Real

De los datos obrantes en nuestro poder se desprende que fue en 1521 cuando se establece un censo enfiteútico perpetuo²⁷ por los diez medios seles. Ésta es la primera y al parecer única relación contractual con dicha Casa Real. Así lo confirma el Acta de 15 de mayo de dicho año en la que se dice que el Concejo debe pagar cada año al prior del monasterio de Roncesvalles y a la Casa Solar de Ugarte por los seles. Asimismo, fechada en dicho año, existe una escritura de censo perpetuo con pensión anual de 22 ducados por diez seles sitios en los términos de la Villa de Rentería.

Los citados diez seles eran propiedad a medias pro indiviso de la Casa Real de Roncesvalles y de la Casa Solar de Ugarte hasta 1527 en que la Villa de Rentería le compró a Tristán de Ugarte, dueño de dicha Casa Solar su acción y derecho por los diez medios seles de que era propietario, según testimonio de Martín de Gabiria, escribano real y de número de la Villa, quedando a favor de la Casa Real el reconocimiento perpetuo del pago de 11 ducados de plata cada año. Parece ser que dicho censo perpetuo era renovado cada 40 años. Desconocemos las vicisitudes que dicho contrato sufrió a los largo de tantos años, pero en 1642 encontramos dictámenes de los licenciados Otaeta, Galarregui y Gabriel de Aguirre, sobre si los diez seles que la Real Casa dio a censo perpetuo a la Villa de Rentería habían caído en comiso²⁸.

En el libro de Actas de 1715 se menciona la fecha de 10 de agosto de 1676 en la que se firmó la última escritura de renovación del censo, habiendo pasado 37 años, según se menciona en dicha Acta, y prorrogándose por otros 40 años más. En efecto, así se confirma mediante escritos de 1676 de reconocimiento de un censo perpetuo con pensión anual de 11 ducados por unos seles, otorgado por la Villa de Rentería a favor de la Casa Real siendo escribano Joseph Orcolaga. En 1714 encontramos una escritura de renovación de dicho censo perpetuo con

27. *Enfiteusis*: en *Derecho Civil*, cesión perpetua o por largo tiempo del dominio útil de un inmueble, mediante el pago anual de un canon al que hace la cesión, el cual conserva el dominio directo.

28. *Comiso*: en la *enfiteusis*, el derecho del dueño directo para recobrar la finca por falta reiterada de pago de la pensión u otros abusos graves del inquilino.

CONTADURÍA
de la Colegiata
DE
RONCESVALLES.

Con arreglo á la ley de 3 de abril del año último en que se decretó la devolución de los bienes no vendidos al Clero Secular, é instruccion de 1.º de agosto siguiente, las Oficinas de Amortizacion de esta Provincia han verificado ya á la Ilustre Comision de Dotacion del Culto y Clero de la Diócesis la entrega formal de los respectivos al Clero de la misma con las correspondientes relaciones de fincas, censos, y demas rentas, y la de débitos atrasados; y habiendo pasado al M. I. Cabildo de esta Iglesia

de donde se deduce que el pago de esta prima al
cero propuesto y afluencia en la 10^a, y en la
anualidad de los dos primeros años de América.
Segundo sea q^o el tipo y cantidad sea 10% por pagar
hasta el plazo vencido en 29 de Setiembre del año
1845, lo que se servirá V.S. entregar á la orden del
Sr. Dn. Nic. Estanislao Schervone los plazos correspon-
dientes desde el día 1848 inclusive, etc. Lo que p^r. surti,

á la mayor brevedad, é igualmente los plazos que en lo sucesivo se vencieren.

Lo que de orden del M. I. Cabildo Colegial comunico
a V. para su puntual cumplimiento.

Dios guarde á V. muchos años. Roncesvalles C. de
Septiembre de 1846.

Miguel Salinas

U.S. Sr. D. *Alonso y Argente* ^{to} de la Villa de
Renteria

pensión anual de 11 ducados por varios seles sitios en la jurisdicción de la Villa de Rentería otorgada por ésta a favor de dicha Casa Real, siendo el escribano Martín Joseph Sanpaul.

Con posterioridad encontramos una circular de Roncesvalles de 12 de noviembre de 1840, suscrita por D. José Antonio Olaso y dirigida a D. Florencio Gamón, en respuesta a una carta dirigida por la Villa de Rentería el 22 de octubre anterior en la que señalaba la obligación de pagar sólo la mitad de los réditos censales. El administrador de Roncesvalles le responde que el canon de 181,^{1/2} reales de vellón que el Ayuntamiento de Rentería debe a la Colegiata no es en concepto de rédito censal de capital alguno, sino en calidad de enfiteusis, por cuya módica carga cedió la mitad del derecho que en propiedad tenía en los diez seles denominados de Añarbe y parece que ese favor debiera satisfacerse íntegro y sin descuento por ningún concepto. Añade que no estando en el ánimo el perjudicar a la institución le pide que se informe si efectivamente le corresponde igual descuento en los réditos censales que en el canon o censo perpetuo.

Asimismo, disponemos de un escrito fechado en Roncesvalles el 16 de septiembre de 1843 y suscrito por la misma persona en el que dice que la Villa de Rentería debe a la Casa Real 181,^{1/2} reales de vellón anualmente en calidad de censo enfiteútico por la mitad de los diez seles denominados de Añarbe sitios en jurisdicción de dicha Villa y que el último pago (pagamento) que hizo fue por medio de Dña. Nicolasa Sorondo, ferrona de Articuza, y lo fue por el plazo vencido el 29 de septiembre de 1836. A partir de esa fecha el escrito recoge la cuenta siguiente:

Cargo. Por cinco anualidades devengadas desde 1837 hasta 1841, ambos incluidos, a 181,^{1/2} reales de vellón anuales, dan un total de 907,17.

Data. Se deducen 3 anualidades por el 50% en cada uno de los 6 años de la pasada última guerra, al suponer que en Guipúzcoa es corriente dicha rebaja: 544,17.

Pendiente. Resta a deber por 2 plazos hasta el año 1841: 363,00 reales de vellón.

2.2.2. *El sel de Mariola*²⁹

El topónimo Mariola o Madariola aparece ya documentado en el Acta de amojonamiento entre el municipio de Rentería y el Señorío de Murguía de fecha 12 de noviembre de 1425³⁰ en los términos siguientes:

29. *Euskal Toponimiazko Materialeak, VII Alea*, de Luis María Mujika (p. 424). Lurtsaila, 1567 urtea eta Mariola edo Maiola, lurtsaila, erreg. 259, 143, 765.

30. A.M.R. Fuentes documentales medievales del País Vasco. Tomo I, pp. 147 a 157.

*“...Insusaga...E dende adelante fueron por el esquinaso recudiendo a la cabeçera del **sel de Mariola** que fallaron ende un mojón que dezia que fue puesto antigoamente e pusieron açerca del dicho mojon viejo otro nuebo. E dende adelante fueron por el dicho esquinaso e recudieron a la çimera del dicho sel de Mariola e fallaron ende un mojon antigoamente puesto. E dende adelante fueron por el dicho esquinaso cuesta arriba recudiendo al somo e fondo del lugar que se llama Amezmendi...”.*

Pudiera tratarse del tramo de la muga de Erreterria que va del aparcamiento de Franzesillaga, en cuya esquina hay un mojón doble, el M-55, hacia el alto de Mocorregi, que sería la parte alta del sel de Mariola.

Con posterioridad, en un documento fechado el 28 de febrero de 1495 sobre división y partición de términos jurisdiccionales... señala: *“En el cual dicho Paluberro están tres mojones uno cerca de otro, e del postrimero mojon de Paluberro a otro mojón que está en Cabeça de Mariola”*. Dicho documento sitúa dicho paraje entre Insusaga y Mocorregi.

Por último, en el Acta de 20 de octubre 1755 que recoge la visita a los mojonnes, se menciona el *“recuesto de Madariola”*, junto al topónimo Apaloberro, de nuevo entre Insusaga y el alto de Mocorregi.

De todo lo anterior podemos deducir que dicho paraje está situado actualmente entre los caseríos de Franzesillaga y Otsazuloeta. El mismo estaría seccionado por la carretera que va a Listorreta a la altura del caserío Pittin, tratándose de una ladera inclinada acotada en dos de sus lados por sendas regatas o torrenteras y en su parte inferior por la propia regata de Listorreta.

2.2.3. Los cuatro seles llamados de Oberan

En el mapa toponímico de Erreterria editado por el Ayuntamiento en marzo de 2006 aparece el paraje de Oberan como *Oberango tontorra (Urtetakogaina)*, una cima en la divisoria con San Sebastián entre el monte Urdaburu y el puente de Argorri. En sus cercanías se hallan los parajes que en su momento sirvieron para denominar los cuatro seles allí ubicados, entre ellos el de Unzue (Suso y Yuso); Illarasoain, un topónimo hoy desaparecido que se encontraba en las inmediaciones del caserío Argorri y por último, Lizarregi.

El término Oberan aparece ya en el Acta de amojonamiento de 1495 definido como una cima³¹ y se mantendrá hasta el día de hoy. En *“Historia y toponimia donostiarras”*, de Ricardo de Izaguirre, donde se analiza “el primer grupo de documentos referentes a San Sebastián de Hernani”, se menciona el topónimo

31. ARENZANA, Txema. *Erreterria a través de sus mugas*.

Oroztegui o Gorostegui como monte situado “entre Rentería y un terreno de Alza, de cuyo lindero constituye mojón” (p. 344). Más adelante, en la página 345, dice: “Esta pardina de Oroztegui sobre el Urumea, es conocida con el nombre de partida de Oberan...”. En la p. 354 referido al topónimo Izarrlegui señala: “Posible metátesis de Lizarregui, uno de los 22 seles de los Arcedianos, situado éste en el partido de Oberan. Regata y término demarcador en los amojonamientos entre San Sebastián y Hernani”.

En el análisis del tercer documento del grupo se habla de la confirmación de la donación de Sancho el Mayor en 1014, añadiendo la pardina de Oroztegui. En cuanto a la misma dice:

“que los cuatro seles que de Oberan conocemos, –y en el croquis se advierte que la pardina de Gorostegui coincide con el partido de Oberan,– pertenecieron al Arcedianato de Tabla de la Catedral de Pamplona, pero de ellos, uno solo sabemos fuera donado a la sede iruniense: Lizarregui, y por este documento de 1141. Los otros tres: Unzué de suso, Unzué de yuso e Illarasoain debieron ser donados a Santa María mediante otra acta,...”. Para finalizar diciendo: “como se puede ver en el gráfico número 3, esta donación en el Urumea es una ampliación de la existente precedentemente en Gorostegui u Oberan”.

Angel M^a Calvo, en un artículo titulado “Altza Basoa”³², reproduce un texto extraído del Archivo Municipal de San Sebastián³³ sobre la “Real Provisión del Real y Supremo Consejo de Castilla”, de fecha 31 de julio de 1817, por la que se aprueba la escritura de concordia entre la ciudad y los apoderados de los partidos de Alza, Artiga e Ibaeta. En dicho documento se señala la existencia en la parte de Oberan de cuatro seles, llamados Unzue Suso, Unzue Yuso, Illarasoain, situados en el centro de dicho Oberan, y el cuarto, Lizarregui, en uno de los extremos. Acuerdan que los tres primeros queden para los partidarios y éste último para la ciudad, más 66 yugadas³⁴ de tierra adjudicadas en la proximidad del mismo sel, equivalentes a las medidas de los tres seles, haciéndose la separación de tierras mediante mojones divisorios.

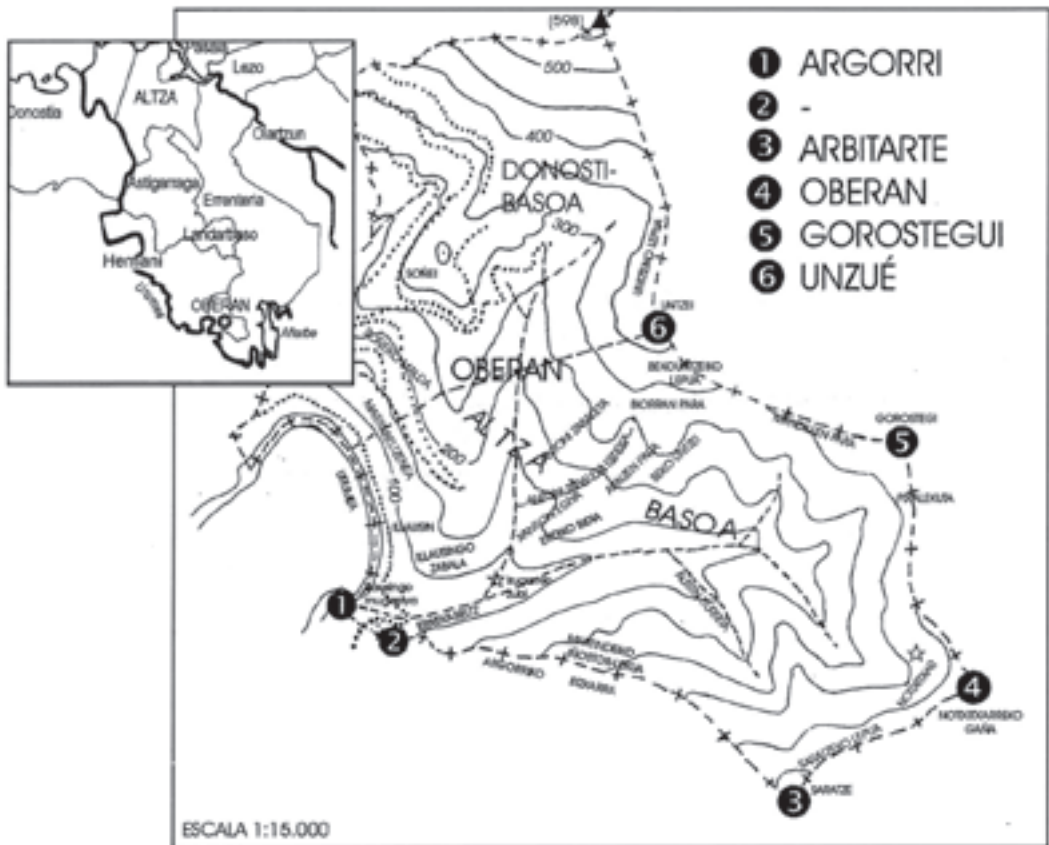
Por último, vamos a mencionar las referencias encontradas en las Actas de amojonamiento de nuestro término municipal. Así en la de 1495 aparece Yllarrasuain como paraje y en las de 1755 y 1787, Illarresuain, topónimo al que no le asigna concepto alguno pero lo asocia al mojón n^o 39 o Yllarrasuain que lo menciona como paraje. De igual forma, en las Actas de 1755 y 1787, se menciona el sel de Unzuegaraicoa cuando describe los mojones número 52 y 53.

32. Ver la revista Altza V de 1999.

33. C-5-II-L-1-Exp.1.

34. Medida de superficie utilizado en la antigua Roma equivalente a unos 2.700 m². Proviene de la cantidad de tierra que es capaz de trabajar en un día una pareja o yunta de bueyes.

Altza basoa



Amojonamiento de Alza y Rentería en el monte Oberán

Oberán en Altza basoa.

2.2.4. Los seles de Urritzaga y Larraz

El motivo por el que incluimos ambos seles en el mismo apartado se debe a la numerosa documentación en la que se mencionan a la vez a pesar de estar separados físicamente. En el recorrido de las mugas de Erretería también aparecen mencionados ya que Urritzaga y Larraz se citan en la línea divisoria de términos que discurre a lo largo de la hoy denominada regata de Landarbaso, desde la actual ubicación del caserío Urritzaga, cerca de Listorreta, hasta el paraje de Larraz, en la línea que une las cuevas de Aitzbitarte con Malmazar, en la triple divisoria entre Hernani y San Sebastián con Erretería.

Dichos seles aparecen mencionados por primera vez en 1516³⁵. Poco más tarde, el 24 de julio de 1554³⁶ la villa de Rentería le compra a Pelayo Martínez de Ayerdi y su mujer, vecinos de Hernani, los seles de Urritzaga y Larraz. El de Urritzaga contenía 3.821 pies y el de Larraz 5.756 pies ambos de tierra de manzano por la cantidad de 11.756 castellanos más 24 ducados para ropa de María Esteban. La siguiente referencia la obtenemos de una sentencia de la Real Chancillería de Valladolid en virtud de la cual se restituyen a la marquesa de Rocaverde, Josefa Agustina de Ozaeta Epela, viuda, la mitad de los seles de Urritzaga y Larraz en razón de pertenecer a Francisco de Ayerdi en su testamento de 5 de mayo de 1597 en el pleito seguido contra el concejo de Rentería. Por último, una sentencia de 24 de octubre de 1778 resuelve en un documento muy amplio la reclamación formulada por los marqueses de Rocaverde con relación a ambos seles³⁷.

Dichos seles serán objeto de varios litigios según consta en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid³⁸ en los que la marquesa de Rocaverde, vecina de Bergara, pleitea contra los concejos de Azpeitia y Rentería por la posesión de la mitad de los seles de Urritzaga y Larraz, solicitando su restitución, en razón del testamento ya mencionado de 1597.

El sel de Urritzaga

Sin embargo, con respecto únicamente al sel de Urritzaga tenemos un par de referencias anteriores a 1516. La primera se recoge en la escritura de 12 de julio de 1409 de señalamiento de los mojones que separan los términos de Rentería y Señorío de Murguía³⁹ en la que dice:

35. A.M.R. C-5-IV-4-1 “Escrituras de compra de tierras...en Insusaga con referencia a los seles de Urritzaga y Larraz”.

36. A.M.R. C-5-IV-4-11 “Escrituras de compra de los seles de Urritzaga y Larraz por esta Villa a Pelayo Martínez de Ayerdi en 1554”.

37. A.M.R. C-4-IV-4-14.

38. 1766: 1 de enero-31 diciembre.

39. A.M.R. Fuentes documentales medievales del País Vasco. Tomo I, p. 143.

*“E dende adelante en seguinte fasta la cabeçera del **sel de Urriçaga** a un logar que se fase un bayllejo commo por manera de royo que se alcança e se conjunta con la agoa de Epela...”*

Posteriormente, el Acta de 12 de noviembre 1425 por la que Rentería y el Señorío de Murguía amojonan sus términos⁴⁰... dice:

*“...fasta la dicha agoa e rio de Epela, que esta aquende del dicho rio e agoa de partes de Murguia un mojon de piedra çerca el **sel de Hurreyçaga** dende estan las dichas foyas grandes en una costalada”.*

El sel de Larraz

Lo mismo sucede con el de Larraz. La referencia más antigua de este sel llamado *Larras* la encontramos en un documento⁴¹ fechado el 28 de febrero de 1495, en Madrid, en el que se recoge la partición de los términos jurisdiccionales entre Rentería y Oyarzun en virtud de una sentencia de los Reyes Católicos de 7 de abril de 1491. Con posterioridad, ya en 1755, en el Acta de visita a los mojones, vuelven a mencionar el sel de Larraz ubicándolo de la forma siguiente: *“...que es jurisdicción común de la villa de Hernani y la ciudad de San Sebastián”*, descripción que vuelven a repetir en el Acta de 1787⁴².

2.2.5. Otros seles

El sel de Allangoa/Allangüe

En el Mapa de Erreterria, sobre la regata Sarobe y cerca de la muga con Oiartzun, se halla el paraje de Allangüe. La primera referencia al mismo la encontramos en un expediente⁴³ de 1546: *“Bienes municipales. Cuartel sur. Escritura de venta de la tercera parte del sel de Allangoa por Dña. Magdalena de Lizarraga a la Villa de Rentería en la cantidad de 40 ducados de oro”*.

Con posterioridad, en documento de 5 de septiembre de 1867, se emplaza a la Corporación municipal a comparecer para responder a la demanda interpuesta por José Luis Inciarte, vecino de Oiartzun, sobre el deslinde del sel de Allangüe. De los numerosos documentos qu obran en el expediente de dicho pleito podemos entresacar datos de interés tales como sus lindes. En los mismos se dice que

40. A.M.R. Fuentes documentales medievales del País Vasco. Tomo I, p. 157.

41. ARENZANA, Txema. *Erreterria a través de sus mugas*. P. 15.

42. Idem. Pp. 17 y 19.

43. A.M.R. C-5-IV-4-8.

el sel de Allangiüe confina por el oriente con la jurisdicción del Valle de Oyarzun; por el mediodía y norte con tierras de la Villa de Rentería y por el poniente, con la regata⁴⁴. Asimismo, en la escritura de venta se dice también que dicho sel tiene una cabida de 2.617 áreas, osea, 84 yugadas.

El sel de Barin

A pesar de que actualmente este topónimo se encuentra ampliamente representado en nuestro municipio: el paraje de Barin, los caseríos de Baringarate goikoa, bekoa, ermita, etc. apenas tenemos referencias documentales. Anteriormente, hemos mencionado el expediente de Oyarzun de 1514 referido al pleito de los ferrones. En el mismo se dice que Lopecho de Leçuona posee el sel de *Beerin*, un sel considerado menor al tener menos de 6 goravillas, disponiendo de austerriça y estando su mayor parte en territorio de Rentería. Por esa época, en los seles únicamente se dejaban construir chozas.

El sel de Insusaga

Tal y como recojo en mi libro *Errenteria a través de sus mugas*, el paraje de Insusaga es fundamental ya que durante muchos siglos fue el lugar de inicio del recorrido de las mugas. En el documento de 28 de febrero de 1495 de división y partición de las mugas de Rentería y Oyarzun se menciona repetidamente el sel (prado) de Johan de Arnamendi, en el paraje de Insusaga (Nisusaga entonces), junto al sendero que iba de San Sebastián a Zamalbide, hoy Ventas de Perurena.

Son muy abundantes las menciones que se hacen al término de Insusaga y particularmente al sel del mismo nombre. Así, se le cita en las Actas de 16 de noviembre de 1539⁴⁵ y de 16 de enero de 1544⁴⁶.

El sel de Johan de Arnamendi

En el documento antes mencionado de 28 de febrero de 1495⁴⁷ se menciona varias veces este sel. Al describir el descenso de la divisoria de términos por la cuesta que une Bizarain (San Marcos) con Zamalbide señala la existencia de un mojón *“en el sel de Johan de Arnamendi junto al sendero que va de*

44. Se trata de la regata Otzatrizkoerreka que desciende del paraje de Idurieta y desemboca en Sarobe erreka.

45. A-1-5, 8vº y 9r.

46. A-1-5, 121vº.

47. División y partición de los términos jurisdiccionales entre Rentería y Oyarzun en virtud de una sentencia de los Reyes Católicos de 7 de abril de 1491.

Sant Sebastián a Çamalbide". La descripción que sigue a continuación, al utilizar topónimos hoy desaparecidos, no aclara mucho el recorrido de la muga. Tal y como hoy está configurada, a partir de Ventas de Perurena, la divisoria lo era con el Señorío de Murguía, hoy Astigarraga, y en ese marco, el documento de 1495 cita los topónimos de Umalvesin, Arritarte, Oyerdo y Andia Mojón de Galçaur. Desde este último mojón Andia, descienden a Nisusaga y *"a otro mojón que está cabo el sel de Johan Miguell de Arranomendi vesino de la dicha villa de la Rentería"*. (Por la descripción, pudiera tratarse de otro sel distinto del anterior).

Y continúa el recorrido ya que, desde el mojón anterior, descienden al camino de Insusaga *"a un mojón grande que está junto con el sel de Johan de Arnamendi; e deste dicho mojón descendiendo al camino de Ensusaga a otro mojón que se nombra Dinao en el sel de Johan de Arnamendi"*. Como se desprende de lo anterior, no resulta fácil aclarar si se trata de uno o dos seles. Por lo que sabemos por otros documentos, en el tramo de divisoria que va de San Marcos a Otzazuloeta, pasando por Perurena, podríamos estar hablando de los seles de Aitzondo, Insusaga y Mariola, como posibles hipótesis de trabajo.



Aitzondo.

El sel de Usaskue

En el mapa de Errenteria, en la parte izquierda de la carretera que une Listorreta con la zona de recreo de Barrengoloia, se localiza el paraje de Usaskue. Dicho topónimo aparece mencionado en las Actas de amojonamiento del término municipal del siglo XVIII (1755 a 1787) cuando menciona el camino de Usaskue y Epela (regata de Landarbaso) al describir los mojones 32 y 38. En el resto de Actas ya no se menciona y resulta lógico por cuanto el paraje se halla lejos de la divisoria con San Sebastián.

Epílogo

Con este trabajo hemos pretendido sentar las premisas para ulteriores trabajos de investigación y divulgación. Labores de investigación en el doble plano de la revisión de documentos históricos y de trabajo de campo tendente a localizar nuevos restos que den luz sobre los mismos. En cuanto a su divulgación, este primer trabajo ya permite acercarnos a otros trabajos mucho más elaborados como los relativos a los seles de Urnieta u Oñate, por citar sólo un par de ejemplos. Por último, puede servir también para implicar más a las instituciones en la investigación de nuestro pasado y su difusión en el marco del modelo educativo.



Joxean Ugartemendia

De izquierda a derecha: Txema Arenzana, Valeriano Beratarbide y Tomás Ibarra.

Bibliografía

ARENZANA, Txema. *Erreterria a través de sus mugas*. 2004.

CILLÁN, Antonio. *La comunidad de pastos en Guipúzcoa*. 1959.

CRUZ MUNDET, José Ramón. *Rentería en la crisis del antiguo régimen*.

DE IZAGUIRRE, Ricardo. *Historia y toponimia donostiarra*.

MUTILOA POZA, José María. *Roncesvalles en Guipúzcoa*. 1976 (tres tomos).

ZALDUA ETXABE, Luix Mari. *Seles en Urnieta*. 1996.

Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País “Los seles del valle de Oñate”, 1976.

Altza basoa, de Angel M^a Calvo (Revista Altza V, 1999).

Cuadernos de antropología-etnografía, “Zainak nº 17”. Art. de Díaz de Durana titulado: “Transformaciones en la titularidad y aprovechamiento de los seles en Guipúzcoa (1450-1550).”

JOSEPH AGUSTÍN IMAZ BAQUEDANO, DE RENTERÍA AL MINISTERIO DE HACIENDA¹

José Ramón URQUIJO GOITIA²

La biografía de José Imaz Baquedano ha sido confundida en numerosas ocasiones al ser mezclada con la de un militar de nombre muy similar, José Imaz Altolaquirre. La diferencia de profesión entre ambas personas ha llevado a situaciones sorprendentes como la de ubicarle al mismo tiempo en el Ministerio de Hacienda en Madrid y de gobernador de Tuy en Galicia. Incluso en algunas guías del siglo XIX se puede observar este error³.

El general José Imaz Altolaquirre [Ataun (Guipúzcoa) 19.05.1761 / Valladolid 7.12.1828], luchó en la Guerra de la Independencia, fue encausado por la pérdida de la plaza de Badajoz, y alcanzó el grado de mariscal (3.02.1811). Fue el principal represor de la rebelión de Porlier (1815)⁴. Era tío de los hermanos Zumalacárregui e Imaz entre los que cabe destacar fundamentalmente a Miguel Antonio y a Tomás⁵. Miguel Antonio de Zumalacárregui fue diputado suplente por

1. El presente artículo ha sido realizado en el seno del proyecto *Ideología y práctica en la consolidación del pensamiento contrarrevolucionario (1808-1840)* (HAR2009-08615) financiado por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación.

2. José Ramón Urquijo Goitia es profesor de investigación en el Instituto de Historia del CSIC.

3. *Kalendarario manual y guía de forasteros de Madrid*. 1815 p. 84: Dentro de la información de la Comisaría General de Cruzada aparece: "Sr. D. Josef Imaz Altolaquirre, Intendente de Provincia, Contador general, calle de la Vicaría vieja, junto a los Consejos".

4. Una biografía del personaje se puede encontrar en <http://www.1808-1814.org/persones/imaz.html> (consulta realizada el 16 de agosto de 2010).

5. Amador Carrandi, F. "Los hermanos y descendientes del general Zumalacárregui".- En: *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*.- VII (1951) cuaderno nº 2; pp. 177-197.

Guipúzcoa en las Cortes de Cádiz debido a que dicha provincia se encontraba ocupada por los franceses; y posteriormente en las Constituyentes de 1836-1837, en las de 1837 y en las de 1839; y senador por Segovia (1841) y Navarra (1843). Ocupó la Presidencia del Congreso de los Diputados en tres ocasiones: 24 de enero a 23 de febrero de 1813, 1 a 28 de febrero de 1837 y 1 a 9 de septiembre de 1839; y fue ministro de Gracia y Justicia (17.06.1842 / 9.05.1843). Tomás siguió la carrera militar desde la Guerra de la Independencia, y fue el jefe militar y político indiscutible de los momentos iniciales de la Primera Guerra Carlista.

La primera referencia biográfica a José Imaz Baquedano la encontramos en una obra anónima sobre los ministros españoles del XIX, escrita desde una posición liberal y con gran ironía⁶. En dicho texto no hay referencias biográficas, sino simplemente opiniones sobre su posición política y su labor de gobierno. Un año más tarde apareció la *Historia General de Guipúzcoa* de Nicolás de Soraluce, en la que se insertan pequeñas referencias biográficas a personajes de la provincia⁷. Sobre él contiene una información parcial, aunque no incurre en errores importantes.

La enciclopedia Espasa no recoge información sobre este personaje.

La primera obra en la que se mezclan ambos Imaz es el *Diccionario de Historia de España*, en el que se menciona que fue ministro en tres ocasiones, aunque confunde cuestiones relacionadas con la primera ocasión, y se le considera el vencedor de Porlier (1815)⁸.

Unos años más tarde, bajo la dirección de Antonio Matilla Tascón, director del Archivo del Ministerio de Hacienda, se realizaron fichas de cada uno de los titulares que desempeñaron la cartera, sobre la base de los expedientes personales y las licencias de matrimonio, que aún no habían sido transferidos al Archivo Histórico Nacional. Los trabajos se realizaron en los primeros años de la década de los 60, ya que dichos fondos pasaron a la nueva sede en 1964. En este caso además se utilizó la *Guía de la Real Hacienda*, el *Diario de Sesiones de las Cortes Generales y Extraordinarias* y los expedientes de caballero de la Real Orden de Carlos III de dos de sus hijos. En esta ficha se repite la equivocación de añadirle información de perfil militar, el encausamiento por la pérdida de Badajoz.

En 1991 salieron a la luz dos diccionarios biográficos, el de Alberto Rull Sabater sobre los ministros de Hacienda y el de Alberto Gil Novales sobre el

6. *Los ministros en España desde 1800 a 1869. Historia contemporánea por uno que siendo español no cobra del presupuesto*.- Madrid: Castro Editores, 1869; vol. II p. 872, y vol. III pp. 784-785. Este último texto se incluye en el apéndice. La obra se puede consultar en la Biblioteca Digital del Congreso de los Diputados.

7. Soraluce y Zubizarreta, Nicolás de. *Historia general de Guipúzcoa*.- Madrid: Carlos Bailly Bailliere, 1870; vol. I p. 374.

8. *Diccionario de Historia de España*.- Madrid: Revista de Occidente, 1952; vol. II p. 27. Se dice textualmente "fue ministro de Hacienda con Casa-Irujo, en 1818, y en el siguiente Ministerio, presidido por Mataflorida, desempeñó la cartera durante breves días, siendo sustituido después por Antonio González Salmón (3 noviembre, 1819)".

Trienio Liberal⁹. La obra de Rull está basada en las fichas existentes en el propio Ministerio a las que añade informaciones sobre los periodos en que ocupó la cartera ministerial, sin precisar fechas exactas y amplía la información sobre la sublevación de Porlier que retrasa hasta el año 1819. Gil Novales mezcla también las dos biografías, y es el primero que coloca como segundo apellido el de Altolaquirre, aunque no incurre en errores tan graves como los de Rull y además añade informaciones sobre el desempeño de otros cargos, basados sobre todo en la *Guía de Forasteros*.

José Manuel Cuenca Toribio es autor de un estudio sobre los ministros españoles al que acompañan fichas de cada uno de ellos. En la de Imaz aunque acierta con el segundo apellido mezcla las biografías del militar y del hacendista¹⁰.

En la obra *Gobiernos y ministros españoles (1808-2000)*, me equivoqué en el segundo apellido de Imaz, seguramente al haber tomado como referencia la obra de Gil Novales¹¹. Error que subsané parcialmente en la segunda edición, ya que corregí en los cuadros de los gabinetes, pero no en los listados alfabético y de departamentos.

En fechas recientes ha sido publicado un nuevo diccionario de ministros de Hacienda, que ha tenido dos ediciones¹². La obra tiene escasa originalidad ya que se dedica a resumir publicaciones anteriores, y en más de un caso a plagiarlas, y además mezcla las biografías de los dos Imaz. En el caso concreto de la voz Imaz siguen estrechamente la obra de Rull y en algunas frases se limitan simplemente a copiarlas literalmente.

Recientemente la revista *Oarso* ha publicado un breve trabajo de Juan Miguel Lacunza en la que se aportan diversos datos y sobre todo se sientan las bases para clarificar las biografías de ambos José Imaz¹³. Lacunza no despeja la duda de si se trata de Rentería en Guipúzcoa o en Vizcaya. Tal duda proviene de que en algún documento figura erróneamente como Vizcaya (el encabezamiento de su testamento), al igual que en el catálogo de pleitos de hidalguía, pero en las partidas de nacimiento y los expedientes de hidalguía y de Carlos III queda claro que se trata de la provincia de Guipúzcoa.

9. Rull Sabater, Alberto. *Diccionario sucinto de Ministros de Hacienda (siglo XIX y XX)*. Madrid: Ministerio de Economía y Hacienda, 1991; p. 115. Gil Novales, Alberto (dir.). *Diccionario biográfico del Trienio Liberal (DBTL)* / dirigido y redactado por Alberto Gil Novales; y preparado por él mismo y por Ana Boned Colera y María Antonia Fernández Jiménez; y con la colaboración especial de René Andioc...[et al]. Madrid: El Museo Universal, 1991; pp. 331-332.

10. Cuenca Toribio, José Manuel. *El poder y sus hombres: ¿por quiénes hemos sido gobernados los españoles?* / José Manuel Cuenca, Soledad Miranda. Madrid: Editorial Actas, 1998; pp. 594-597.

11. Urquijo Goitia, José Ramón. *Gobiernos y ministros españoles (1808-2000)*.- Madrid: CSIC, 2001. Urquijo Goitia, José Ramón. *Gobiernos y ministros españoles en la Edad Contemporánea*.- Madrid: CSIC, 2008.

12. Sampedro Escolar, José Luis. *Ministros de Hacienda* / José Luis Sampedro Escolar, Fernando Alós Merry Val. Madrid: Ministerio de Hacienda, 2003. Sampedro Escolar, José Luis. *Ministros de Economía y Hacienda, de 1700 a 2005* / José Luis Sampedro Escolar, Fernando Alós Merry Val. Madrid: Ministerio de Hacienda, 2005.

13. Lacunza; Juan Miguel. "José Imaz ¿Un ministro de Hacienda renteriano?". *Oarso*. (2006) n° 41, pp. 153-155. Cadenas y Vicent, Vicente de (dir.). *Pleitos de hidalguía que se conservan en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Extracto de sus expedientes siglo XIX*.- Madrid: Hidalguía, 1978; tomo V (H-LL) pp. 52-53.

1. Los inicios de su carrera

Con carácter previo es necesario señalar que su apellido ha sido transcrito con diferentes grafías (Imaz o Ymaz), aunque en las disposiciones ministeriales firmadas por él y en los nombramientos siempre aparece con la primera forma.

Joseph Agustín nació en la villa guipuzcoana de Rentería, el 23 de abril de 1767 siendo sus padres Francisco de Imaz y Goyburu (Segura 25.02.1737) y María Magdalena de Baquedano Yrabe (Pasajes de San Pedro 2.02.1738 / Rentería 4.12.1813)¹⁴. Sus abuelos paternos fueron Joseph de Imaz y Urdangarin (Segura 9.06.1698) y Micaela de Goyburu Unzurrunzaga (Segura 17.03.1706 / Segura 28.11.1788); y los maternos Gerónimo Antonio de Baquedano Zulaica (Oyarzun 5.10.1706 / Rentería 28.07.1743) y María Ángela de Yrabe.

En 1797 contrajo matrimonio (Cádiz 17.10.1797) con Antonia Arias de Saavedra López (La Habana 18.01.1779 / Madrid 28.08.1830), viuda de Manuel Cano y Frías¹⁵. Sus padres eran Benito Saavedra (Santiago de Compostela), que en el momento de su nacimiento era capitán en el Regimiento de Infantería de Lisboa, y Antonia López Chaves (Tafalla, Navarra). De dicho enlace nacieron, al menos, los siguientes hijos, según consta en la enumeración de herederos de su testamento (1806): M^a de la Concepción, José Rafael, Miguel Benito y Rafael Andrés. Además mencionan un hijo del anterior matrimonio (Manuel Cano Arias de Saavedra) y que estaban esperando otro¹⁶.

M^a de la Concepción se casó con Manuel Riega, contador general de Encomiendas. José Rafael (Málaga 11.03.1801), casado con Luisa de Argumosa y la Bárcena, realizó una carrera administrativa en el Ministerio de Hacienda sobre todo a la sombra de su padre¹⁷. Miguel Benito (Málaga 23.05.1802) estaba en posesión de la cruz de gracia de caballero de la Orden de San Juan, llegó a brigadier y fue diputado por La Almunia (Zaragoza) el año 1850¹⁸. Y Rafael Andrés (Málaga 13.05.1804), ingresó como cadete (20.10.1819), permaneciendo en el Ejército durante 10 años, durante los cuales estudió la carrera de Derecho hasta alcanzar el título de doctor en Derecho por la Universidad de Alcalá de Henares (21.05.1826), fue diputado por Torrox (Málaga) el año 1850, y recibió el título de marqués de Saavedra (23.12.1875); en el momento de la concesión del título de

14. A.H.N. Estado Carlos III exp. 2.290 y 2.351. A.H.D.S.S.-D.E.A.H. Registros informáticos 1.116.840, 1.404.349, 1.590.263, 1.597.469, 1.597.740, y 1.616.241

15. El apellido aparece como Saavedra o como Arias de Saavedra. El de su madre aparece como López Chaves o simplemente Chaves.

16. Estas informaciones provienen de la copia parcial del documento que se encuentra en el expediente de concesión del título de caballero de Carlos III a sus dos hijos. El hijo que estaban esperando debió fallecer tempranamente ya que no es mencionado en la partida de defunción (A.P.SS. Defunciones libro 43 fol 267). El testamento ha desaparecido, ello se debe, según certifica un escribano en 1815, a que el 5 de febrero de 1810 cuando entraron las tropas francesas en la ciudad de Málaga “se apoderaron de los papeles” de la escribanía del escribano José Sánchez de Castilla y “quemaron las puertas que custodiaban” los documentos. Agradezco la información a la doctora Esther Cruces Blanco, directora del Archivo Histórico Provincial de Málaga.

17. A.H.N. Fondos Contemporáneos M^o de Hacienda legajo 3.116 expediente 64.

18. A.G.M.S. Sección 1^a I-360.

caballero supernumerario de Carlos III era asesor general de los Cuerpos de Artillería, Ingenieros y Milicias Provinciales¹⁹. Rafael contrajo matrimonio con Brígida Esteva y García de Carballo, hija de José Buenaventura Esteva, marqués de Esteva de las Delicias y senador vitalicio (1845), que no tomó posesión de su escaño.

En 1831 realizó ante la Chancillería de Valladolid el expediente para demostrar su condición de hijodalgo²⁰.

Proveniente de una familia de escasos recursos económicos no pudo obtener una educación selecta, sino que empezó a trabajar a temprana edad²¹.

Las primeras informaciones sobre su carrera proceden de su solicitud de licencia de matrimonio en la que se menciona que en ese momento era oficial de la Contaduría principal del Ejército de Andalucía y administrador interino de la Aduana de Málaga, aunque al parecer había residido anteriormente en Cádiz, ya que en su partida de matrimonio se señala que era feligrés de la parroquia del Rosario de dicha ciudad²². A través de las *Guías de la Real Hacienda* tenemos noticia de que era administrador general de Hacienda de Málaga (1802-1814), responsabilidad que debió ejercer de forma muy satisfactoria porque desde 1805 era retribuido con un sueldo especial (33.000 reales en lugar de los 30.000 que le correspondían por reglamento)²³. Además figura como comisario ordenador honorario.

Durante la Guerra de la Independencia permaneció en Málaga, incluso tras la conquista de la plaza por las tropas francesas (5.02.1810 / 28.08.1812), a pesar de que en la obra de Rubio-Argüelles no figura entre los que juraron fidelidad a José I²⁴. Imaz tuvo problemas con el general Sebastiani, quien incluso lo sentenció a muerte, aunque posteriormente le permitió la permanencia en el puesto. Su destino en Aduanas le permitió mantener relaciones con las tropas de la Regencia y “favorecer a los patriotas”, hasta que finalmente huyó a Gibraltar para pasar posteriormente a Algeciras. En dicha ciudad es sometido, por orden de la Regencia (26.07.1812) a un proceso de averiguación de su conducta, del que salió sin acusaciones, decisión a la que posteriormente se sumó el Ayuntamiento de Málaga. Incluso quienes no le consideraban demasiado liberal disculpaban su “colaboración josefina”: “El señor Imaz tuvo la mala suerte de permanecer sirviendo la administración de la Aduana de Málaga bajo el gobierno enemigo; por lo cual se vio en el caso de solicitar su rehabilitación en 1814”²⁵.

19. A.H.N. Consejos legajo 8.988 (año 1875) exp. 618; Estado Carlos III exp. 2.351.

20. A.H.N. Estado Carlos III exp. 2.290, fols. 11 r. y ss. A.R.Ch.V. Sala de hijodalgo 1.329/25. A.V.M. Secretaría. Higuas Sección 2ª legajo 56 nº 8.

21. *El Espectador* 15.01.1822 suplemento. Instancia al Monarca presentando su renuncia al Ministerio (9.01.1822): “Ninguno está más enterado que V.M. de que por falta de medios no pude adquirir en la juventud los estudios que se necesitan para ser hombre público”.

22. A.H.N. Fondos Contemporáneos Mº de Hacienda legajo 511 expediente 2.211.

23. *Guía de la Real Hacienda de España* 1804 (p. 265), 1805, 1806 (p. 356), 1807, 1808 y 1815 (p. 11).

24. Rubio-Argüelles, Ángeles. *Apuntes históricos malacitanos (1808-1812)*.- Málaga: Antonio Gutiérrez impresor, 1958; pp. 371 y ss. *El Espectador* 5.07.1821 (326-327), 11.07.1821 (352), 21.08.1821 (516) y 6.09.1821 (580).

25. *El Espectador* 5.07.1821 pp. 326-327.

2. Su llegada a Madrid

Tras la Guerra de la Independencia se produjeron algunos cambios en la estructura administrativa, fundamentalmente la de Hacienda, que buscaba soluciones para solventar la crisis en la que se hallaba inmerso el país. El 11 de agosto de 1814 se aprobaron dichas modificaciones que consistían en la supresión de la Superintendencia de la Real Hacienda y el restablecimiento de la Dirección General de Rentas. Ésta estaría integrada por tres directores, que unidos a dos contadores generales debían responsabilizarse de “todo lo económico y administrativo” sin entrar en colisión con las facultades de los intendentes y sin mezclarse en cuestiones judiciales que se mantenían en las competencias de los mismos intendentes, de los subdelegados y en última instancia del Consejo de Hacienda, que acababa de ser restablecido²⁶. En este arreglo fue nombrado contador general de la Dirección General de Rentas.

La grave situación de la hacienda obligó a presentar nuevos planes de arreglo, que pasaron en muchos casos por la remodelación de las estructuras de la propia Secretaría de Estado y el cambio de sus titulares. El 10 de marzo de 1815 se produjo el cese del tesorero general junto con el de los directores generales de Rentas, y entre sus sustitutos se encontraba Imaz, en el puesto de uno de los directores generales de Rentas “para que unidos con el tesorero general del reino que se halle cesante, y con el de mi Real Casa, que deberán ser considerados como Directores generales natos, arreglen este interesante ramo y me hagan presente cuanto consideren útil y necesario para darle el sistema de orden, sencillez y conveniente economía que se necesita, así en su administración como en la cuenta y razón”²⁷. Poco después (21.03.1815) se le concedieron los honores del Consejo de Hacienda²⁸.

Unos meses más tarde se creó una junta encargada del arreglo de los aranceles y se encomendó a Imaz la responsabilidad de presidirla²⁹.

Durante el período en que Martín de Garay fue el responsable de Hacienda (23.12.1816 / 14.09.1818) fue uno de sus colaboradores más inmediatos en la elaboración de la reforma que quiso llevar adelante³⁰. Una de sus misiones fue tomar parte en la Junta creada para estudiar el expediente del crédito público, creada el 24 de febrero de 1817, cuyos trabajos cristalizaron en la memoria de 30 de julio elevada por Garay. Tras quince meses de gestión el ministro había sido

26. *Gaceta de Madrid* 16.03.1815 pp. 273-274. D.R.N.S.D.F. tomo I pp. 182-184. *Guía de la Real Hacienda de España* 1815 parte tercera (pp. 39-40)

27. *Gaceta de Madrid* 16.03.1815 pp. 273-274. D.R.N.S.D.F. tomo II pp. 158-159.

28. A.H.N. Estado legajo 6.491 expediente 137.

29. D.R.N.S.D.F. tomo III pp. 287-288. La real orden de nombramiento tiene fecha de 12 de julio de 1816, y fue publicada el 2 de agosto. *Guía de la Real Hacienda de España* 1817 parte segunda (p. 261).

30. D.R.N.S.D.F. tomo IV pp. 75-76. Suárez, Federico. *Documentos del Reinado de Fernando VII. IV Martín de Garay y la reforma de la Hacienda (1817)* / estudio preliminar y notas por Federico Suárez.- Pamplona: Universidad de Navarra, 1967; vol. I pp. 22 y 115. Fontana, Josep. *La quiebra de la monarquía absoluta 1814-1820*.- Barcelona: Crítica, 2002; pp. 280 y 366. Alonso Garcés, Nuria. *Biografía de un liberal aragonés: Martín de Garay (1771-1822)*.- Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2009; p. 438.

incapaz de poner en marcha su sistema hacendístico, y aquejado por problemas de salud se vio obligado a salir del Ministerio.

Ante la dimisión de Garay, Fernando VII le encargó el desempeño de la cartera de Hacienda con el carácter de interino (14.09.1818 / 03.11.1819), y una vez finalizado su mandato continuó al frente de la Dirección General³¹. Según señala Fontana aunque había un único titular de la Secretaría, se puede decir que la dirección de la Hacienda estaba gestionada casi de forma colegiada por los tres directores generales de Garay: José Imaz, Juan Quintana y Luis López Ballesteros, y se siguió aplicando el denominado *plan Garay*, en el que habían colaborado estos tres directores generales.

A juzgar por el testimonio de José Vázquez Figueroa, Fernando VII tenía gran confianza en él, ya que le encargó la revisión del expediente de límites con Estados Unidos a fin de que realizase una valoración objetiva del mismo³².

Durante este período uno de sus mayores problemas fue el derivado del comercio con América, que había quedado interrumpido como consecuencia de la independencia de aquellos países³³. Además puso en ejecución nuevas medidas de racionalización de la Hacienda, en el marco del proceso de reformas necesarias para enfrentarse a la crisis, como las relacionadas con la deuda, suprimiendo las oficinas de Juros y transfiriendo sus competencias a la Dirección del Crédito Público (21.09.1818). En la misma dirección tendían medidas como la asunción por parte de la Tesorería General de las competencias de la Dirección de Hacienda militar (8.02.1819), o los incentivos a nuevas roturaciones y mejora de las infraestructuras agrícolas (canales de riego, 31.08.1819).

Al ser cesado se le concedieron los honores del Consejo de Estado³⁴.

3. El Trienio Liberal y su depuración

Tras la jura de la Constitución de 1812 por Fernando VII (7.03.1820), Imaz fue cesado de su cargo de director general, en aplicación del decreto de las Cortes de 12 de abril de 1813, que modificaba la estructura de Hacienda³⁵. Dos meses más

31. A.H.N. Estado legajo 247 expedientes 8 y 22. *Gaceta de Madrid* 17.09.1818 p. 947. Fontana, Josep. *Hacienda y Estado en la crisis final del antiguo régimen español: 1823-1833*.- Madrid: Instituto de Estudios Fiscales, 1973; p. 67. Fontana *La quiebra...* pp. 243 y 280.

32. Fontana. *La quiebra...* pp. 226 y 395.

33. A.G.I. Estado legajos 57 expediente 39 y 86A expedientes 30 y 40.

34. A.H.N. Estado legajos 247 expedientes 8 y 22, 252 y 878 expediente 62. *Gaceta de Madrid* 4.11.1819 p. 1.120.

35. *El Espectador* 5.07.1821 (326-327) y 11.07.1821 (352). A.H.N. Consejos 11.822. Listado elaborado el 23 de julio de 1823 con los "individuos que componían la Dirección General de Rentas y su Secretaría en el día 7 de marzo de 1820, con expresión de las épocas hasta que subsistieron, destinos que ocuparon después, residencia de los que han salido fuera de la Corte y la de los que se hallan en ella con las señas de sus respectivas habitaciones". En el periódico del 11 de julio dice "en el mismo mes de mayo, y sucesivamente, el Gobierno ha tenido la bondad de honrar-me con diferentes comisiones". En el legajo del A.H.N. se menciona que ocupó la Inspección del Resguardo, aunque sin precisar fecha.

tarde era llamado nuevamente al Ministerio de Hacienda, aunque no hay información concreta del puesto desempeñado, que seguramente sería la Inspección del Resguardo. A principios de 1821 la prensa recoge las protestas de ciertos sectores de La Coruña que acusaban a las autoridades de hacienda de haber realizado nombramientos incluso entre personas que no saben escribir³⁶. Imaz y José Crozat salieron al paso de las acusaciones señalando todos los nombramientos, que en muchos casos no habían sido realizados por ellos.

A mediados de 1821 la prensa publicó que había sido nombrado director general de Hacienda junto con Luis López Ballesteros y José López Juana Pinilla; y unos días más tarde aparecían otros nombres “Imaz, [Felipe] Sierra Pambley (y en su lugar interinamente [Mariano] Egea), [Juan] Caamaño y [Antonio] Alonso”³⁷. Al parecer en esta renovación de cargos quedaron nombrados: Sierra Pambley (Contribuciones Directas), Juan Caamaño (Papel Sellado), Alonso (Estancadas) e Imaz (Aduanas y Resguardos). Uno de los cesados fue Lorenzo Calvo de Rozas, quien protestó contra la medida ante el Gobierno. Con fecha 13 de julio aparece en la prensa la primera real orden firmada por él como director general de Aduanas y Resguardos. Además siguió ejerciendo la Presidencia de la Junta de Aranceles y fue nombrado vicepresidente de la Compañía de Filipinas (5.06.1820).

En la crisis final del gabinete presidido por Eusebio Bardají (4.03.1821 / 24.01.1822) estuvo nombrado para ocupar nuevamente de forma interina, durante sólo 3 días (8 a 11 de enero de 1822), la cartera de Hacienda. Nunca la aceptó alegando que no poseía los conocimientos adecuados para ello³⁸. Dicha decisión fue alabada por algunos periódicos, ya que dejaba traslucir “la sencillez franca y candorosa, y la firmeza con que se pronuncia por el bien público como preferible a todo respeto”. A principios de 1823 fue el primer firmante de un manifiesto de los empleados de Hacienda que solicitaban participar en la vigilancia de la ciudad para paliar el vacío ocasionado por la salida de tropas (Ejército y Milicia Nacional) para perseguir “las bandas de miserables ilusos que osaron acercarse a la provincia de Madrid”. En el mismo texto se mostraban partidarios de la Constitución de 1812³⁹.

Acompañó al Gobierno en su traslado de Madrid a Sevilla en 1823.

Por los nombramientos que había tenido durante el Trienio tuvo que someterse al juicio de la Junta de Purificaciones, y mientras se adoptaba una resolución se le obligó a fijar su residencia en Cuenca. Fue el propio José Manuel de Arjona,

36. *Miscelánea de Comercio, Política y Literatura* 1.02.1821 (3/1), 10.02.1821 (3/2) y 1.03.1821 (4/1).

37. *El Espectador* 5.07.1821 (326-327), 7.07.1821 (335) y 26.07.1821 (411).

38. *El Espectador* 15.01.1822 suplemento. Instancia al Monarca presentando su renuncia al Ministerio (9.01.1822): “Ninguno está más enterado que V.M. de que por falta de medios no pude adquirir en la juventud los estudios que se necesitan para ser hombre público”.

39. *El Universal* 23.01.1823 (4/3).

superintendente general de Policía del Reino, quien le comunicó la noticia en marzo de 1824. Cuando llevaba algo más de un año en dicha población solicitó permiso (1.04.1825) para cambiar de lugar por motivos de salud⁴⁰. En su instancia, realizada de acuerdo con un esquema bastante generalizado en los personajes represaliados por Fernando VII, alegaba su fidelidad ya que “de su conciencia imparcialmente examinada está bien cierto de que en ninguna época se disminuyó en su corazón el amor que siempre ha profesado a V.M.”, y añadía como demostración que había sido distinguido por la magnanimidad real con diversas distinciones. Como a otros muchos en su situación se le permitió hacerlo pero siempre que se ubicasen a más de 16 leguas de “esta corte y sitios reales”.

Aprovechando la aceptación de su solicitud, señaló que fijaría su residencia en Málaga, y remitió un nuevo escrito para que previamente se le permitiera residir durante algunos meses en Madrid para ver “los efectos de mi pertenencia que tengo en dicha villa”. La inmediata respuesta fue que se atuviera a lo decidido con anterioridad. Un año más tarde, y desde Málaga, eleva una nueva instancia, en este caso acuciado por los problemas económicos. Al ser incluido en el proceso de purificación se reducía automáticamente su sueldo a la mitad. El proceso se había dilatado entre otras razones porque su expediente había sido sacado del proceso general para ser incluido en el de los consejeros de Estado, y ello le producía cierta angustia.

Los informes realizados sobre su petición en la Secretaría de Estado ironizaban sobre el escrito indicando “parece como que teme el éxito de aquella [purificación] por el resultado que pueda tener en la pérdida de éste [sueldo]; y desear por consiguiente procurarse el retiro o jubilación que pide”.

4. La progresiva rehabilitación

Finalmente fue purificado en su condición de consejero de Estado (15.02.1827), y a partir de esa fecha se empezó a contar con él para asesorar al Gobierno en cuestiones relacionadas con la Hacienda⁴¹. La primera información en este sentido es la mención existente en las actas del Consejo de Ministros en las que se menciona que se solicitó su parecer en la cuestión del expediente sobre el comercio con América⁴². En la documentación del ministro Luis López Ballesteros se encuentran algunas cartas con informaciones sobre consultas realizadas⁴³. A finales de 1829 Luis López Ballesteros consiguió que se le permitiese

40. A.H.N. Estado legajo 878 expediente 62.

41. A.H.N. Estado legajo 247 expediente 8.

42. Ministerio de Relaciones con las Cortes y de la Secretaría del Gobierno. *Actas del Consejo de Ministros / Coordinación y supervisión técnica* María Concepción Contel Barea, transcripción de las actas, Carmen Rebato. Madrid: Ministerio de Relaciones con las Cortes y de la Secretaría del Gobierno, 1990; vol. III sesión 11 (6.02.1828) p. 42. En adelante se citará como Actas.

43. A.C.M.H. López Ballesteros caja 23.

trasladarse a Madrid “para tener algunas conferencias verbales” acerca de cuestiones hacendísticas, y su labor es mencionada expresamente en el documento denominado *Memoria ministerial sobre el estado de la Real Hacienda*, de 12 de diciembre de 1829⁴⁴.

En los mismos meses realizó un informe sobre la propuesta realizada por Felipe Riera del arriendo de los derechos de puertas de aquellas poblaciones y puertos que los tuviesen establecidos, y además los municipales de las mismas plazas⁴⁵. Su propuesta de incrementar el monto del pago, variar algunas de sus condiciones y los datos sobre las dificultades de poner en marcha el proyecto, fueron respaldados por los responsables de Hacienda y también por los ministros. Asimismo contestó a otras cuestiones como la del establecimiento de una aduana, que unificase las de Sevilla y Sanlúcar de Barrameda, o los derechos cobrados por la Compañía del Guadalquivir.

Durante el año 1830 se produjo una remodelación del Ministerio de Hacienda, e Imaz fue nombrado Director General de Rentas en comisión (1.03.1830)⁴⁶. En diversas sesiones del Consejo de Ministros se discutieron los informes que se le habían solicitado sobre cuestiones comerciales. De especial importancia fue el realizado sobre la franquicia solicitada para el puerto de Cádiz⁴⁷. Imaz planteó dos posibles soluciones, que acompañó de los borradores de las correspondientes medidas legislativas, y el Consejo se inclinó por la que implicaba una ampliación del comercio “autorizándole para hacer expediciones de géneros prohibidos a los dominios de V.M. en América y Asia; en proporcionarle la ventaja de un depósito real de los mismos géneros prohibidos en un recinto enteramente franco fuera de la ciudad, y de un depósito ficticio de los no prohibidos en las casas y almacenes de los comerciantes mismos; finalmente en eximir a Cádiz de todas las obligaciones del contrato, restableciendo allí la administración de las Rentas Reales, y las autoridades y dependencias de las mismas”.

Durante estos meses se redactaron diversas memorias para solucionar los problemas de Hacienda, en las que debió jugar un papel relevante ya que en todas ellas su firma figura en primer lugar: *Memoria particular de los vocales de la Junta de jefes de Hacienda* (31.01.1831), *Informe de la Junta creada por real orden de 9 de enero de 1831* (28.02.1831), *Informe que da en 3 de septiembre de 1831 la Junta de Jefes de la Real Hacienda, creada por real orden de 9*

44. A.H.N. Estado legajo 878 exp. 62; el permiso tiene fecha de 9 de octubre de 1829. Seminario de Historia Moderna. *Documentos del reinado de Fernando VII. VI Luis López Ballesteros y la Hacienda entre 1823-1832*.- Pamplona: EUNSA, 1970; vol. 4º p. 274.

45. *Actas...* tomo V sesión 11 (7.02.1830) pp. 37-39; sesión 12 (10.02.1830) p. 43; sesión 19 (6.03.1830) pp. 67-68.

46. *Guía de la Real Hacienda de España 1831* parte legislativa (p. 73).

47. *Actas...* tomo VI sesión 44 (11.06.1831) pp. 138-140.

de enero y reunida de nuevo por otra de 22 de julio (3.09.1831), y *Dictamen de la Junta de Jefes de la Real Hacienda reunida en 1832* (28.06.1832)⁴⁸.

El 10 de noviembre de 1832 el Consejo de Ministros creó una Comisión de Economías integrada por representantes de las distintas secretarías (salvo la de Estado) cuya presidencia se confió a Imaz⁴⁹. Los trabajos sufrieron diversos retrasos como consecuencia de la falta de colaboración de algunos departamentos, que retrasaban el envío de las informaciones. A mediados de 1833 empezaron a conocerse los primeros informes de su actividad, y parecía que se habían resuelto los problemas de funcionamiento. Con estas informaciones surgieron las primeras alarmas al conocerse los datos reales del déficit, y se plantearon nuevas quejas por la falta de colaboración, en este caso de ciertas instituciones eclesiásticas (Cruzada, Expolios, etc.). Su labor fue calificada de eficiente, pero su salud y la necesidad de prestar una mayor atención a su Dirección General le obligaron a dimitir (29.11.1833).

Francisco Martínez de la Rosa solicitó su ayuda para dirigir la cartera de Hacienda en el Gabinete que inició las reformas liberales (7.02.1834 / 18.06.1834)⁵⁰. Su primera dedicación fue la negociación de préstamos con los que hacer frente a la guerra, y racionalizar la situación de ingresos y gastos, estableciendo una caja única⁵¹. Sin embargo sus gestiones resultaron baldías, porque la negativa a reconocer los empréstitos del Trienio le restaban posibilidades de establecer la negociación⁵². Martínez de la Rosa defendió en el Parlamento su gestión y lo ensalzó calificándole de un hombre de conocida honradez. Ante el fracaso de la negociación en España y el rechazo por parte de una comisión de expertos de las propuestas remitidas, el Gobierno acudió a los mercados internacionales. En los meses finales la actividad del Ministerio estuvo centrada en la elaboración del Estatuto Real, con el que se iban a poner en marcha las reformas políticas destinadas asentar el trono de Isabel II, y las cuestiones relacionadas con el proceso electoral para el nombramiento de los procuradores. La discusión se inició el 31 de marzo. Finalmente el texto fue publicado el 10 de abril.

Poco antes de su cese (16.06.1834) un real decreto aprobó la nueva planta del Ministerio. Su pésimo estado de salud que le impidió asistir a las reuniones ministeriales le obligó a presentar su dimisión. Obsesionado por reducir el gasto no

48. Seminario *Documentos* ... vol. 5º pp. 60-71, 85-156, 253-286 y 411-421.

49. *Actas...* tomo VII sesión 52 (10.11.1832) p. 176, sesión 58 (18.11.1832) p. 185, sesión 64 (29.12.1832) p. 204; tomo VIII sesión 7 (11.01.1833) p. 16, sesión 28 (22.02.1833) p. 54, sesión 82 (7.06.1833) pp. 150-151, sesión 107 (30.07.1833) pp. 195-198; tomo IX sesión 34 (29.11.1833) pp. 66-67. *Revista Española* 21.11.1832 (37/2).

50. A.G.M.S. Célebres caja 77 expediente 12. *Gaceta de Madrid* 8.02.1834 p. 75. Fontana, Josep. *La Revolución Liberal (Política y Hacienda 1833-1845)*.- Madrid: Instituto de Estudios Fiscales, 1977; pp. 39-43.

51. *Actas...* tomo IX sesión 73 (10.02.1834) pp. 154-155; sesión 76 (17.02.1834) p. 159; sesión 79 (21.02.1834) pp. 163-164; sesión 87 (22.03.1834) pp. 177-178.

52. D.S.C. 18.09.1834 nº 40 p. 280. *La Revista española* 20.09.1834 (870/1).

supo estar a la altura de las circunstancias extraordinarias por las que atravesaba el país, y priorizar la obtención de recursos para tratar de sofocar la sublevación. La prensa progresista consideró que su cambio podía ayudar a solucionar la situación de la Hacienda: “miramos esta elección como un acontecimiento favorable que asegura el éxito de todas las combinaciones que es necesario hacer para que no se interrumpa la marcha progresiva de nuestra regeneración, y para que no se equivoquen las medidas que han de fundar nuestra prosperidad”⁵³. Se trata de un hombre cuya formación y soluciones no resultaban adecuadas en los nuevos tiempos.

Un real decreto de 17 de junio de 1834 designaba los componentes del Estamento de Próceres, que no tenían la condición de miembros natos como los Grandes de España. José Imaz no estaba en dicha relación sino que fue nombrado mediante una nueva disposición (18.06.1834) que sólo incluía su nombre, firmada en la misma fecha que su cese en el Ministerio, nombramiento que era justificado por “los servicios que ha hecho al Estado, y los distinguidos méritos que ha contraído durante su larga y honrosa carrera”⁵⁴.

No tuvo tiempo de completar los trámites necesarios para ocupar el escaño, ya que falleció el 27 de julio a las dos y media de la tarde, según comunicación remitida por su hijo Miguel cuatro días más tarde⁵⁵.

Santillán lo consideraba un hombre preparado en materias de Hacienda, aunque cedía “ante las primeras dificultades”⁵⁶. Un testimonio publicado en la prensa madrileña tras su fallecimiento incide en su probada honradez⁵⁷. Su trayectoria en el Administración evidencia que se trata de un buen técnico en materias de hacienda, y políticamente conservador, aunque no parece que tuviera veleidades absolutistas.

Estaba en posesión de la gran cruz de la Real Orden Americana de Isabel la Católica⁵⁸. Era además comisario ordenador honorario e intendente honorario del Ejército⁵⁹. El 26 de enero de 1817 fue nombrado académico de honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁶⁰.

53. *El Eco del Comercio* 16.06.1834 (4/1). “es notorio que el señor Imaz resistió todo ajuste que no llevase el sello de la publicidad, abriendo un concurso de licitadores”.

54. A.S. His 230/03. *Gaceta de Madrid* 19.06.1834 p. 533.

55. A.S. His 230/03. A.P.SS. Defunciones libro 43 fol. 267. *Revista Española* 1.08.1834 (759/4).

56. Santillán, Ramón. *Memorias (1808-1856)*.- Madrid: Tecnos / Banco de España, 1996; pp. 169-170

57. *El Eco del Comercio* 21.04.1835 (2/1).

58. A.H.N. Estado legajo 6.318. El decreto tiene fecha de 10 de junio de 1833.

59. Desconozco la fecha de concesión de ambos honores. La fuente de información de ambos está en la *Guía de la Real Hacienda de España*: el primero aparece mencionado ya en la de 1804 (p. 265) y el segundo en la de 1815 (p. 82).

60. *Resumen de las Actas de la Real Academia de San Fernando desde 24 de septiembre de 1808 hasta 27 de marzo de 1832*.- Madrid: Ibarra, impresor de Cámara de S.M. 1832; p. 115.

5. Apéndice

“En la época que medió entre los años de 1814 a 1820 ya figuró como ministro D. José de Imaz, lo cual quiere decir que este señor era absolutista, y que se hallaba sometido a la voluntad de la famosa camarilla palaciega que disponía de las vidas y haciendas de los españoles.

Apenas nos han quedado noticias de la administración de este ministro, a quien le hemos de juzgar por la generalidad de los que tuvieron igual categoría durante dicho período; seguramente habría de resultar un juicio no muy favorable, puesto que figuraba bajo una bandera que los tiempos modernos rechazaron, y en razón a que el sistema gubernativo de aquella época, tal como se ejercía en España, bien puede calificarse de tiránico y de arbitrario.

Pero vinieron después las épocas constitucionales, y entre los ministros que se elevaron al poder en 1834 hallamos el nombre de D. José de Imaz.

Aunque quisiéramos suponer que este Imaz no fue aquel leal servidor de Fernando VII, parece que no es admisible tal suposición, y que dicho señor, o cambió de casaca, como vulgarmente se dice, o cambió de ideas, abandonando el absolutismo por el constitucionalismo. Si así fue no murmuramos, porque de sabios es mudar de consejo, y lícito es mudarse por mejorarse.

Por lo tanto, y sin añadir más comentarios, nos, trasladaremos a la funesta época del año de 1834, en que el cólera había diezmado a los españoles y en que el pueblo, lleno de ira contra las comunidades religiosas, asaltaba los conventos y asesinaba a los frailes.

Entonces era Imaz ministro de la pobre Hacienda española, que le fue confiada en 7 de febrero de 1834, y mientras en su despacho se ocupaba en meditar planes rentísticos y en arbitrar recursos para satisfacer las justas exigencias de nuestro Tesoro, el gobierno de que formaba parte permanecía en la inacción y apenas se ocupaba de contener los desmanes que frecuentemente se cometían en las provincias, lo mismo que en la capital de España, entre los partidarios del antiguo y del nuevo régimen.

Verdad es que la apertura de las Cortes y los debates que se suscitaron en ambos Estamentos distrajeron algún tanto la atención de los ministros, y a esta circunstancia se debe en parte la falta de movimiento y de vida en la Hacienda, que por espacio de algunos meses fue administrada por Imaz.

Sin embargo, D. José de Imaz no era inepto, había, consagrado gran parte de su vida a los estudios financieros y reunía conoci-

mientos nada vulgares; pero la política, la fuerza imperiosa de los acontecimientos apenas le dejaron tiempo de introducir reformas y de poner en práctica los proyectos que tenía formados al hacerse cargo de la cartera de Hacienda.

Estas mismas circunstancias le obligaron a dimitir, como lo hizo en 13 de junio del mismo año 1834, en que le reemplazó el conde de Toreno”.

[Los ministros en España desde 1800 a 1869. Historia contemporánea por uno que siendo español no cobra del presupuesto.- Madrid: Castro Editores, 1869; vol. III p. 784-785].

“No era D. Antonio Martínez el hombre llamado a dirigir la Hacienda en la época angustiosa que se inauguraba. Sin duda era uno de los jefes más distinguidos por sus conocimientos en nuestra Administración, pero su carácter era blando, contempORIZADOR, y se necesitaba, para marchar entre tantas dificultades, no sólo gran fortaleza sino hasta arrojo. Hizo pues dimisión de su cargo y, después de haberle sustituido unos días el ministro de Fomento D. Javier de Burgos, fue nombrado interinamente en 25 de enero de 1834 para Hacienda D. José Aranalde, Segundo Jefe de la Contaduría General de Valores. Poco debía durar Aranalde en este puesto, porque tampoco reunía las cualidades que su desempeño exigía; y así a los quince días lo ocupó D. José de Imaz, director general de Aduanas que ya había desempeñado el mismo Ministerio en 1819.

El Sr. Imaz estaba justamente reputado como el jefe más entendido en el ramo de Aduanas: era sumamente laborioso y de una intachable probidad; pero sin que desconociese las demás rentas, su espíritu cedía también ante las primeras dificultades. El hecho siguiente manifiesta la idea que tenía formada de nuestra situación.

Me encontré yo un día con una esquila escrita por el mismo Sr. Imaz, en la cual me prevenía que a las doce del día de la fecha me presentase al Sr. Ministro de la Guerra para arreglar un asunto del Servicio, de que éste me instruiría: acudí primero como era natural al Ministerio de Hacienda en donde fui enterado del negocio que había que arreglar, el cual no era otro que el de dar al Cuerpo de Carabineros algún aumento de fuerza, con que pudiera atender en varias provincias al servicio de las tropas que era preciso sacar de ellas para campaña.

Me presenté en efecto en el Ministerio de la Guerra y allí se me manifestó ya resuelta la cuestión del modo más económico; pero reduciéndose el aumento de fuerza a poco más de tres mil hom-

bres, no pude menos de exclamar ante el Sr. Ministro Zarco del Valle: «¿Y con medios tan mezquinos pretenden ustedes conjurar la tempestad que tenemos ya encima de nosotros?» El General, después de haberme oído con gusto, me dijo: «Vaya usted a decir eso mismo a su Jefe y por la contestación que le dé conocerá todo lo que estoy sufriendo.» Pasamos a ver al Sr. Imaz los dos oficiales de Guerra que habían arreglado el aumento de los Carabineros y yo; nos preguntó cuánto aumentaba el presupuesto de este Cuerpo, y habiéndole contestado que siete millones, se puso las manos en la cabeza y exclamó: «Eso no puede hacerse sino rebajando igual suma del Presupuesto del Ministerio de la Guerra.» En vano le manifesté que si urgentemente no se reforzaba nuestro ejército, no ya con veinte y cinco mil hombres de la quinta que se estaba sacando, sino con cincuenta mil, a los cuales deberían seguir inmediatamente otros tantos, o el trono de Isabel II sucumbía, o nos veríamos precisados a hacer revolucionariamente la guerra, que no podría dejar de ser de devastación general en todo el país; el Sr. Imaz se mantuvo firme en su propósito de no aumentar un real a los gastos presupuestos para una época de paz. ¡Y por todas partes brotaban las facciones carlistas y en ninguna teníamos suficientes tropas para contenerlas, al paso que el partido revolucionario se mostraba cada día más exigente y osado!

El Sr. Imaz no podía continuar en el Ministerio y tanto menos cuanto que publicado el Estatuto Real, y habiendo de reunirse las Cortes, carecía de las dotes necesarias para sostener en éstas las discusiones, que necesariamente habían de ser empeñadas, sobre los negocios de la Hacienda”.

[Santillán, Ramón. *Memorias (1808-1856)*.- Madrid: Tecnos / Banco de España, 1996; p. 169-170.]

Fuentes y bibliografía

- A.C.M.H. Archivo Central del Ministerio de Hacienda.
- A.G.I. Archivo General de Indias.
- A.G.M.S. Archivo General Militar. Segovia.
- A.H.D.S.S.-D.E.A.H. Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián / Donostiako Elizbarrutiko Artxibo Historikoa.
- A.H.N. Archivo Histórico Nacional.
- A.P.SS. Archivo de la Parroquia de San Sebastian (Madrid).
- A.R.Ch.V. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid.
- A.S. Archivo del Senado.
- A.V.M. Archivo de la Villa de Madrid.
- D.R.N.S.D.F. Decretos del Rey Nuestro señor don Fernando VII.
- D.S.C. Diario de las Sesiones de las Cortes
- Guía de la Real Hacienda de España (1801-1830).*
- ALONSO GARCÉS, Nuria. *Biografía de un liberal aragonés: Martín de Garay (1771-1822)*.- Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2009.
- AMADOR CARRANDI, F. “Los hermanos y descendientes del general Zumalacarregui”.- En: *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*.- VII (1951) cuaderno nº 2; p. 177-197.
- CADENAS Y VICENT, Vicente de (dir.). *Pleitos de hidalguía que se conservan en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Extracto de sus expedientes siglo XIX*.- Madrid: Hidalguía, 1978; tomo V (H-LL).
- CUENCA TORIBIO, José Manuel. *El poder y sus hombres: ¿por quiénes hemos sido gobernados los españoles?* / José Manuel Cuenca, Soledad Miranda. Madrid: Editorial Actas, 1998.
- Diccionario de Historia de España*.- Madrid: Revista de Occidente, 1952; 2 vols.
- FONTANA, Josep. *Hacienda y Estado en la crisis final del antiguo régimen español: 1823-1833*.- Madrid: Instituto de Estudios Fiscales, 1973.
- . *La quiebra de la monarquía absoluta 1814-1820*.- Barcelona: Crítica, 2002.
- . *La revolución liberal. Política y Hacienda en 1833-1845*.- Madrid: Instituto de Estudios Fiscales, 1977.

GIL NOVALES, Alberto (dir.). *Diccionario biográfico del Trienio Liberal (DBTL)* / dirigido y redactado por Alberto Gil Novales; y preparado por él mismo y por Ana Boned Colera y María Antonia Fernández Jiménez; y con la colaboración especial de René Andioc...[et al]. Madrid: El Museo Universal, 1991.

LACUNZA, Juan Miguel. "José Imaz ¿Un ministro de Hacienda renteriano?". *Oarso*. (2006) nº 41, pp. 153-155.

Ministerio de Relaciones con las Cortes y de la Secretaría del Gobierno. *Actas del Consejo de Ministros* / Coordinación y supervisión técnica María Concepción Contel Barea, transcripción de las actas, Carmen Rebato. Madrid: Ministerio de Relaciones con las Cortes y de la Secretaría del Gobierno, 1990.

Ministros (Los) en España desde 1800 a 1869. Historia contemporánea por uno que siendo español no cobra del presupuesto.- Madrid: Castro Editores, 1869; 3 vols.

Resumen de las Actas de la Real Academia de San Fernando desde 24 de septiembre de 1808 hasta 27 de marzo de 1832.- Madrid: Ibarra, impresor de Cámara de S.M. 1832.

RUBIO-ARGÜELLES, Ángeles. *Apuntes históricos malacitanos (1808-1812.*- Málaga: Antonio Gutiérrez impresor, 1958.

RULL SABATER, Alberto. *Diccionario sucinto de Ministros de Hacienda (siglo XIX y XX).* Madrid: Ministerio de Economía y Hacienda, 1991.

SAMPEDRO ESCOLAR, José Luis. *Ministros de Economía y Hacienda, de 1700 a 2005* / José Luis Sampedro Escolar, Fernando Alós Merry Val. Madrid: Ministerio de Hacienda, 2005.

—. *Ministros de Hacienda* / José Luis Sampedro Escolar, Fernando Alós Merry Val. Madrid: Ministerio de Hacienda, 2003.

SANTILLÁN, Ramón. *Memorias (1808-1856).*- Madrid: Tecnos / Banco de España, 1996.

Seminario de Historia Moderna. *Documentos del reinado de Fernando VII. VI Luis López Ballesteros y la Hacienda entre 1823-1832.*- Pamplona: EUNSA, 1970.

SORALUCE Y ZUBIZARRETA, Nicolás de. *Historia general de Guipúzcoa.*- Madrid: Carlos Bailly Bailliere, 1870; vol. I.

SUÁREZ, Federico. *Documentos del Reinado de Fernando VII. IV Martín de Garay y la reforma de la Hacienda (1817)* / estudio preliminar y notas por Federico Suárez.- Pamplona: Universidad de Navarra, 1967; vol. I.

URQUIJO GOITIA, José Ramón. *Gobiernos y ministros españoles (1808-2000).*- Madrid: CSIC, 2001.

—. *Gobiernos y ministros españoles en la Edad Contemporánea.*- Madrid: CSIC, 2008.

GUÍA DE FUENTES SOBRE LA GUERRA CIVIL EN EL PAÍS VASCO

José Luis de la Granja y Santiago de Pablo

Catedráticos de Historia Contemporánea de la UPV/EHU

En el año 2006, con motivo del septuagésimo aniversario de la Guerra Civil española, el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco nos encargó la dirección de una *Guía de fuentes documentales y bibliográficas sobre la Guerra Civil en el País Vasco (1936-1939)*, que hemos realizado con otros cuatro investigadores de la Sección de Historia de Eusko Ikaskuntza: Juan Carlos Jiménez de Aberásturi, Pedro Barruso, Carmelo Landa Montenegro y Norberto Ibáñez, contando con una red de 28 colaboradores en Europa y América. Tras cuatro años de trabajo, esta Guía ha sido publicada por el Gobierno Vasco y Eusko Ikaskuntza en una edición bilingüe, que comprende



un libro en papel de 639 páginas y una base de datos de archivos en DVD, y ha sido presentada por la consejera de Cultura, Blanca Urgell, y el presidente de Eusko Ikaskuntza, José María Muñoa, el 18 de noviembre de 2010 en Vitoria-Gasteiz. La obra abarca el período completo de la Guerra Civil, desde el 18 de julio de 1936 hasta el 1 de abril de 1939, y comprende Álava, Gipuzkoa y Bizkaia, por ser las tres provincias del Estatuto de 1936 y también las que forman la actual Comunidad Autónoma de Euskadi.

La *Guía de fuentes documentales y bibliográficas sobre la Guerra Civil en el País Vasco/Gerra Zibilak Euskadin izan zuen bilakaerari buruzko iturri dokumentalen eta bibliografikoen gida (1936-1939)* comienza con el estado de la cuestión sobre la historiografía dedicada a la Guerra Civil en Euskadi. A continuación aborda su núcleo central, más extenso e importante: los archivos y centros de documentación. Dada la ingente información recogida, se ha optado por una edición *mixta* de esta parte de la Guía: las fichas de los 328 archivos consultados figuran en el DVD. Quince de ellos se publican también en papel, tanto por su importancia para el estudio de la Guerra Civil en el País Vasco como por ser representativos del trabajo realizado. Se trata de los siguientes: el Archivo del Territorio Histórico de Álava (Vitoria-Gasteiz), el Archivo General de Gipuzkoa (Tolosa), Irargi. Centro de Patrimonio Documental de Euskadi (Bergara), el Archivo Foral de Bizkaia (Bilbao), el Archivo del Nacionalismo de la Sabino Arana Fundazioa (Artea), el Archivo Municipal de Bilbao, el Archivo Histórico Nacional (Madrid), el Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares), el Centro Documental de la Memoria Histórica (Salamanca), el Archivo General Militar de Ávila, los Archivos Diplomáticos del Ministerio de Asuntos Exteriores en París, el Archivo Departamental de la Charente Marítima en La Rochelle (Francia), el Archivo Secreto Vaticano, los Archivos Nacionales de Estados Unidos (Maryland) y los del Centro de Estudios Vascos de la Universidad de Nevada Reno (Estados Unidos).

En todos los archivos se aplica un modelo de ficha con tres apartados: los datos prácticos necesarios para su localización y su consulta, la descripción de sus fondos y los instrumentos de descripción documental existentes: catálogos, inventarios, bases de datos y bibliografía sobre dichos archivos. Los 328 archivos están ordenados por provincias, comunidades y países: 202 pertenecen al País Vasco, 38 se encuentran en otras ocho Comunidades Autónomas de España, 59 en diez países europeos (sobre todo en Francia) y 29 en siete países americanos. Los centros fichados son muy variados: hay archivos nacionales, militares, ministeriales, diplomáticos, eclesiásticos, universitarios, provinciales, municipales, de partidos y sindicatos, de asociaciones y fundaciones, de entidades económicas y colegios profesionales, de museos y centros de fotografía, de centros vascos de la diáspora y de algunos protagonistas.

Un apartado de la Guía ofrece la relación de 173 publicaciones periódicas vascas editadas entre julio de 1936 y abril de 1939, tanto en Euskadi como en el

exilio y la diáspora en Europa y América, indicando sus datos básicos. Otro epígrafe está dedicado a la filmografía existente sobre la Guerra Civil en Euskadi e incluye un centenar de documentales, tanto cinematográficos como para televisión, vídeo o DVD, con sus datos de producción y una escueta sinopsis. Su ámbito geográfico abarca también diversos países de Europa y América.

Una parte amplia y fundamental de la Guía es la recopilación de las fuentes orales y los testimonios de protagonistas de la Guerra Civil, que comprende no sólo los publicados en libros y los filmados en documentales, sino también los abundantes inéditos localizados en once archivos y fondos orales, sobresaliendo por su cantidad y su calidad los custodiados en Irargi. Además, se incluyen otros fondos orales, como el del Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia, el de Eusko Ikaskuntza, el Archivo oral de Eibar o la *Colección Ronald Fraser* en Barcelona, e incluso algunos en fase de elaboración. Se han hecho fichas específicas de estos centros con la descripción de sus fondos y la relación de los informantes, proporcionando los nombres de centenares de hombres y mujeres que han aportado su testimonio oral o escrito sobre la contienda en Euskadi. Esta labor tiene suma importancia para la recuperación de la memoria colectiva, tan en boga en España en los últimos años.

La Guerra Civil ha generado una ingente bibliografía y buena parte de ella se refiere al conflicto bélico en el País Vasco. La carencia de un repertorio completo y actualizado ha hecho que la Guía incluya una extensa bibliografía, lo que tiene sentido pues muchas de las obras que figuran en ella son fuentes impresas: tal es el caso de la mayoría de las publicadas durante la Guerra Civil y la Dictadura de Franco (1936-1975), período que constituye un apartado de la Guía. Pero también entre la amplia bibliografía aparecida entre los años 1976 y 2007, que forma otro apartado, hay bastantes fuentes impresas, pues la Transición democrática en España (1975-1982) fue la época dorada de las memorias de protagonistas y de las fuentes orales de testigos de la guerra que vivían y no habían podido exponer con libertad su testimonio hasta entonces. Ambas bibliografías suman unos mil títulos, contando libros, folletos y números monográficos de revistas, publicados en los principales idiomas y en bastantes países europeos y americanos.

La Guía se cierra con una detallada cronología de la Guerra Civil, en la que constan los principales hechos acaecidos tanto en España como en Euskadi en las zonas republicana y franquista, y con varios anexos con la relación de las filmotecas, las principales bibliotecas y los archivos y centros de documentación consultados.

Creemos que esta *Guía de fuentes documentales y bibliográficas sobre la Guerra Civil en el País Vasco* es una obra pionera en su género, que no tiene parangón con ninguna otra sobre este conflicto bélico por su amplitud temática y su extensión geográfica, según reconoce en el prólogo el profesor Ángel

Viñas. Por ello, puede servir de modelo para llevar a cabo libros similares en otras Comunidades Autónomas. En adelante será una obra de referencia de consulta obligada para cualquier investigación histórica sobre la Guerra Civil en Euskadi, pues hará mucho más sencilla la ardua tarea de la búsqueda de las fuentes a los historiadores, que tendrán en ella un instrumento imprescindible. Además, puede facilitar la localización de la documentación existente en diversos archivos generales y militares españoles sobre las víctimas del conflicto bélico, necesaria para los supervivientes o sus familiares. Confiamos en que el esfuerzo colectivo realizado contribuya a mejorar el conocimiento sobre ese período histórico crucial del siglo XX que fue la Guerra Civil.

