



El “gótico vascongado”: arqueología de un concepto historiográfico

Josu Mendaza Riaño

UPV/EHU (Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea)  

<https://dx.doi.org/10.5209/anha.94161>

Recibido: 29/01/2024 • Aceptado: 03/06/2024

^{ES} **Resumen.** El concepto de “gótico vascongado” hace tiempo que dejó de tener vigencia dentro de la historiografía española. Sin embargo, durante el siglo XX, este término sirvió para referirse a una agrupación de iglesias con planta de salón, idiosincráticas del País Vasco en la Edad Moderna. Formalizado por Vicente Lampérez en 1909, tuvo cierto recorrido dentro de la historiografía vasca, y, no por casualidad, también en cierta parte de la historiografía extranjera. Aunque, desde sus mismos inicios, la idea se miró con recelo, fue rechazada por muchos, y pocas veces reivindicada como una idea coherente para el análisis de las *hallenkirchen* vascas. ¿Qué es lo que puede hacernos ahora volver sobre ella? Como casi todos los conceptos historiográficos, el “gótico vasco” está cargado de una serie de valores, ideas afines y construcciones abstractas de las que muchas veces no somos conscientes. Este artículo se centrará en analizar sus orígenes bibliográficos, las tradiciones intelectuales sobre las que se asienta, los componentes identitarios que la conforman, las implicaciones ideológicas y los usos historiográficos que ha tenido, lo que tal vez permita reflexionar sobre cómo se ha construido cierta parte de la historiografía del arte en el País Vasco, y, en general, las historiografías nacionales.

Palabras clave: gótico vascongado; historiografía vasca; cantero vizcaíno; nacionalismo; arquitectura.

^{EN} The “Gótico Vascongado”: Archeology of a Historiographic Concept

^{EN} **Abstract:** The concept of “gótico vascongado” has long since ceased to be relevant in Spanish historiography. However, during the 20th century, this term was used to refer to a group of churches with a hall plan, idiosyncratic of the Basque Country in the Modern Age. Formalized by Vicente Lampérez in 1909, it had a certain trajectory within Basque historiography, and, not by chance, also in a certain part of foreign historiography. Although, from its very beginnings, the idea was regarded with suspicion, rejected by many, and rarely vindicated as a coherent idea for the analysis of the Basque *Hallenkirchen*. What makes us return to it now? Like almost all historiographical concepts, the “gótico vasco” is loaded with a series of values, related ideas and abstract constructions of which we are often unaware. This article will focus on analyzing its bibliographical origins, the intellectual traditions on which it is based, the identity components that shape it, the ideological implications and the historiographical uses it has had, which will

perhaps allow us to reflect on how a certain part of the historiography of art in the Basque Country, and, in general, national historiographies, has been constructed.

Keywords: *gótico vascongado*; basque historiography; *cantero vizcaíno*; nationalism; architecture.

Sumario: 1. Introducción. 2. Recorrido histórico. 3. El gótico vascongado en la historiografía vasca. 4. Historiografía alemana. 5. Características estilísticas. 6. El “cantero vizcaíno”. 7. Tratadillo de Isasti. 8. Conclusión. 9. Conflictos de intereses. 10. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Mendoza Riaño, J. (2024) El “gótico vascongado”: arqueología de un concepto historiográfico, en *Anales de Historia del Arte* nº 34, 111-125

1. Introducción

Hace tiempo que la historiografía del arte español forzó al olvido el sintagma de “gótico vascongado”. Aunque, tal vez, ese olvido nunca fue necesario, ya que, y salvo en contadas ocasiones, nunca tuvo una entidad lo suficientemente fuerte ni un desarrollo lo bastante sólido como para establecerse entre uno de los conceptos clave de la historia del arte español. Por eso, cabría preguntarse hasta qué punto merece la pena volver sobre ideas historiográficas de este tipo y desandar el trayecto que recorrió este término entre los diferentes investigadores que centraron su atención en las iglesias vascas del siglo XVI.

Sin embargo, y como trataré de demostrar en las líneas que siguen, creo que este esfuerzo vale la pena. El objetivo de este artículo no es plantear la validez del término, ni mucho menos mirarlo con nostalgia. Más bien, trataré de rastrear los orígenes de la idea, sus aplicaciones, sus implicaciones y los conceptos que se han asociado con ella, lo que tal vez nos permita reflexionar sobre las categorías artísticas y la construcción de la historiografía en España. Con este texto pretendo contribuir a un ámbito frecuentemente desatendido como es el análisis historiográfico. Más concretamente, creo que el ámbito vasco sufre de fuertes lagunas a la hora de revisar su pasado historiográfico y de mirarlo de una forma crítica. A mi juicio, este es un ejercicio que todo historiador debería realizar sistemáticamente, sobre todo en lugares donde la tradición intelectual o ideológica cobra un fuerte peso. En consecuencia, es en este campo donde enmarcaremos nuestro estudio, un terreno siempre problemático –y, tal vez, por esa misma razón, olvidado–, pero no por ello debe disuadirnos de nuestro propósito.

De esta forma, intentaré defender la tesis de que el llamado “gótico vascongado”, asociado con las iglesias de plantas de salón vascas, encuentra en la historiografía alemana un suelo intelectual e ideológico desde el que brotar y, gracias a ello, pudieron surgir en la historiografía vasca conceptos como el de “cantero vizcaíno”, que también trataré de analizar.

2. Recorrido histórico

En 1909, con la publicación del segundo tomo de la *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad media según el estudio de los elementos y los monumentos*, el arquitecto e historiador Vicente Lampérez y Romea (1861-1923) formalizó –institucionalizó– el concepto de gótico “*vascongado*”. Lo clasificaba como la tercera escuela gótica que se dio en territorio vasco-navarro, antecedida por la “Escuela de Navarra” de estilo gótico “purista” y las “iglesias castellanizadas”.

Hay, finalmente –explica Lampérez–, en las Provincias Vascongadas otro tipo de iglesia gótica, de mayor decadencia, y lindando ya con el Renacimiento, o dentro de él. Son sus caracteres distintivos las plantas de tres naves de igual altura, grandes pilares cilíndricos, coronados por capiteles seudoclásicos (dóricos o jónicos), bóvedas de crucería, estrelladas. Esta clase de iglesias se asemeja, en cierto modo, a las castellanas del último periodo, como la colegiata de Berlanga de Duero; pero en las Provincias Vascongadas

constituyen un grupo tan extendido, que bien puede llamarse *vascongado*. Los ejemplares abundan: la parroquia de Deva, San Vicente en Bilbao, San Miguel y San Vicente en Vitoria, Santa María en Guernica, etc...¹

De esta manera, Lampérez establecía las características básicas que definirán formalmente las iglesias de este grupo: naves a igual altura, pilares cilíndricos con capiteles seudoclásicos y bóvedas de crucería estrellada. Asimismo, formulaba las que iban a ser las edificaciones canónicas con las que se vinculará el “gótico vascongado”. Como casi todos los términos historiográficos, este pronto se cargará de una serie de connotaciones que van más allá de lo puramente formal y que tienen sus raíces en otros ámbitos ideológicos. Con una idiosincrasia distintiva –designada por Lampérez como un “cierto *sello* propio”² presente en estas iglesias–, la historiografía ha enfatizado la apreciación de la presunta singularidad de estas edificaciones en vez de las conexiones que pudieran establecerse con otras formas arquitectónicas –tanto peninsulares como ultrapirenaicas–. El “gótico vascongado” fue durante el siglo XX un concepto de lucha identitaria –de raíz nacionalista en algunos casos–, nutrido por una historiografía de origen alemán, y fue concebido por muchos como una manifestación propia del País Vasco, y, por tanto, se alzó como una especie de “estilo nacional” para este territorio.

3. El gótico vascongado en la historiografía vasca

Tras la publicación del libro de Lampérez, el término se consagró dentro de la historiografía vasca. En el primer congreso de Estudios Vascos, celebrado en Oñati del 1 al 8 de septiembre de 1918, se presentaron una serie de estudios fundamentales (y, en cierta manera, fundacionales) para el estudio del arte en el País Vasco. Félix López del Vallado, jesuita y eminente profesor de Derecho Político en los Estudios de Deusto³, presentó un estudio que llevaba como título “Arqueología monumental cristiana en el País Vasco”, el cual pretendía poner en valor una serie de obras arquitectónicas que en esas primeras décadas del siglo XX estaban empezando a ser revisitadas. En este trabajo aparecen por vez primera conceptos como el de “gótico vizcaíno”⁴ que se vincula con la iglesia de Lekeitio gracias a su planta basilical con girola añadida. Esta misma tipología, que pasa a llamar más adelante “tipo vascongado”, adopta las mismas características formales que hemos mencionado más arriba a raíz del libro de Lampérez:

las tres naves son de igual altura, carecen de arbotantes, sus apoyos exteriores son gruesos y salientes contrafuertes, alguna vez escalonados; los interiores, y esto es lo que más los caracteriza, son altísimas columnas, con capiteles clásicas, de uno u otro género; en los ábacos de estos, o en la prolongación del fuste sobre los ábacos, descansan las crucerías. Suelen ser éstas, estrelladas, o de nervios ondulantes que exhornan los fundamentales de la ojiva⁵.

Pero, sin duda, este concepto estaba destinado desde un inicio a no prosperar, o, por lo menos, a tener una existencia liviana y etérea, con momentos de vitalidad operativa y otros de uso puramente ideológico. El propio Vallado advierte de las limitaciones del concepto asegurando

¹ Vicente Lampérez, *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media según el estudio de los elementos y los monumentos II* (Madrid: Blass, 1909), 327. La editorial Blass, española pero de origen germano, ha sido definida como “uno de los principales artífices de toda producción propagandística y cultural en defensa de los valores nazis en lengua castellana”. Véase Antonio César Moreno y Mercedes Peñalba-Sotorrió, “Tinta franquista al servicio de Hitler: la editorial Blass y la propaganda alemana (1939-1945)”, *Revista internacional de Historia de la Comunicación*, n.º 12 (2019): 346.

² *Ibid.*

³ José Ángel Barrio y José G. Moya, “El modo vasco de producción arquitectónica en los Siglos XVI-XVIII”, *Kobie*, n.º 10 (1980): 283-284.

⁴ Félix López del Vallado, “Arqueología monumental cristiana en el País Vasco”, en *Primer Congreso de Estudios Vascos: recopilación de los trabajos de dicha asamblea, celebrada en la Universidad de Oñate del 1 al 8 de septiembre de 1918, bajo el patrocinio de las Diputaciones Vascas, 755-771* (Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 1919), 759.

⁵ *Ibid.*, 767.

que no es una tipología privativa de la región y que Castilla también cuenta con ejemplos de este tipo⁶. Unos años después, en 1936, Camps y Cazorla se manifestaba en similares términos sobre lo indebido de caracterizar y limitar esta tipología a la región vasca, “aunque allí tienen sus mejores ejemplos”⁷. María Asunción Arrázola Echeverría, en su primer tomo de *El Renacimiento en Guipúzcoa* publicado en 1967, obra fundamental dentro de la historiografía vasca, no se sentía del todo cómoda con el concepto, y repetía similares reparos⁸. Posteriormente, a finales del siglo XX, cuando el término ya había perdido casi toda su operatividad, pero, sin embargo, se seguía mencionando, fueron dos autores los que acabaron prácticamente de sentenciarlo. Tanto Ramón Ayerza como José Ángel Barrio Loza estaban de acuerdo con la impropiedad del término por diferentes razones. El primero de ellos argumentaba que no solo era un fenómeno no reducible al territorio vasco, sino que tampoco pertenecía al estilo gótico, ya que “la propia entidad de las bóvedas fue perdiendo en aquellas fechas el carácter de lámina plegada que caracterizó las del gótico en beneficio de formas más fluidas”⁹. Sin embargo, ambos autores disienten sobre el hecho de identificar como grupo y con caracterización particular al “gótico vascongado”, siendo Barrio Loza el que recalque que no “forman un grupo o familia uniforme, sino todo lo contrario, pues en vez de la unidad prima la heterogeneidad”¹⁰.

4. Historiografía alemana

Con este repaso, parecería que podemos dar por finalizado el análisis bibliográfico de este concepto. Sin embargo, creo que se puede ir más allá y, además de buscar otras fuentes bibliográficas con las que se pudo conformar el “gótico vascongado”, pienso que es necesario buscar el ideario o el armazón ideológico del que surgió la idea. En mi opinión, los orígenes ideológicos de este concepto –con todas las implicaciones que comprende–, tenemos que buscarlo en otros lugares y en otras tradiciones historiográficas. En concreto, en la historiografía alemana¹¹.

El arquitecto e historiador dresdeniano Otto Schubert, en su libro *Geschichte des Barock in Spanien* (Esslingen, 1908)¹², agrupa una serie de iglesias vascas bajo el título de “Die baskische Hallenkirche”¹³. Después de una descripción formal de las iglesias de salón vascas y de establecer como paradigma la de San Vicente de Vitoria (fig. 1), el historiador alemán deja ver ciertos componentes ideológicos que posteriormente se manifestarán en la historiografía asociados a una cierta *pureza* vasca. Los templos góticos del País Vasco, habiendo permanecido siempre inalterables ante la influencia extranjera, con la llegada del renacimiento solo sufrieron la transformación de sus columnas dentro del nuevo estilo dórico romano de sus iglesias¹⁴. Además, ofrecía los ejemplos más señeros de esta tipología con las iglesias de Nuestra Señora de la Antigua en Azkoitia (hoy Santa María la Real), Santa María de la Asunción en Zumárraga o Santa María de Tolosa. Quizá lo más relevante para el futuro sea la caracterización de este grupo de iglesias como pioneras, y su supuesta expansión hacia otros territorios de la Península, siempre como un fenómeno aislado¹⁵, tópico historiográfico que mencionaremos más adelante.

⁶ *Ibid.*, 768.

⁷ Emilio Camps. “El arte español en tiempos de los Reyes Católicos”, en *Historia de España. Gran Historia de los pueblos hispánicos. IV. La Casa de Austria (siglos XVI y XVII)*, editado por Luís Pericot, 524-526 (Barcelona: Instituto Gallach, 1958).

⁸ María Asunción Arrázola, *Renacimiento en Guipúzcoa I* (Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Guipuzkoa, 1988), 117.

⁹ Ramón Ayerza, “Epílogo medieval en Gipuzkoa: el gótico vasco, una cuestión de estilo”, *Revisión del arte medieval en Euskal Herria*, n.º 15 (1996): 209.

¹⁰ José Ángel Barrio, “Paisaje aproximado de la arquitectura renacentista en el País Vasco”, *Ondare*, n.º 17 (1998): 43.

¹¹ Para comprender las vinculaciones entre identidad y literatura artística alemana véase Hans Belting, *Identität im Zweifel: Ansichten der Deutschen Kunst* (Köln: DuMont, 1999).

¹² Traducido al español en Otto Schubert, *Historia del barroco en España* (Madrid: Editorial Calleja, 1924).

¹³ Otto Schubert, *Geschichte des Barock in Spanien* (Neff: Esslingen, 1908), 270.

¹⁴ *Ibid.*, 270.

¹⁵ *Ibid.*, 271.

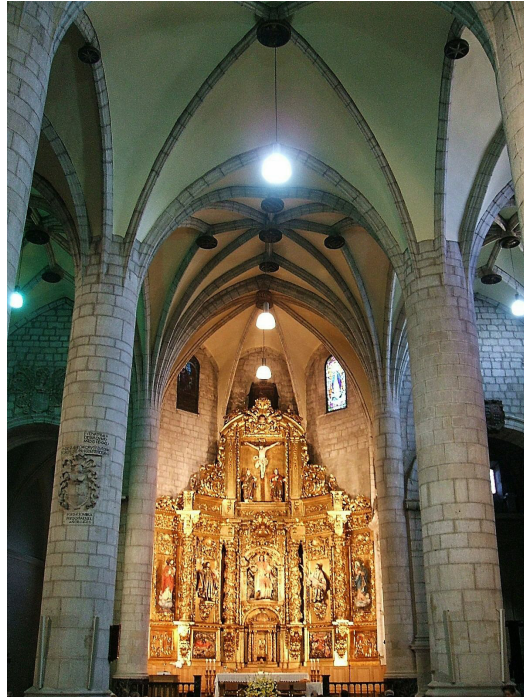


Figura 1. Cabecera de la iglesia de San Vicente Mártir (Vitoria-Gasteiz). Fotografía: Wikimedia Commons

Su compatriota Georg Weise (1888-1978) fue probablemente uno de los autores alemanes más influyentes para la historiografía española¹⁶. Educado en Heidelberg, Friburgo y Gießen, fue profesor en Tubinga¹⁷, y se ha considerado como el principal responsable de “habernos concienciado de la existencia en territorio hispánico de una copiosa nómina de *hallenkirchen*, palabra que se difundió a partir de sus trabajos, y por supuesto de habernos mostrado las relaciones de las iglesias salón españolas con las germánicas”¹⁸. A mi juicio, es especialmente significativo para nuestro tema que sus textos¹⁹ se hayan centrado en la *hallenkirche*, que desde el famoso libro de Kurt Gerstenberg *Deutsche Sondergotik* (1913), se reivindica como una tipología esencialmente alemana, donde las propiedades espaciales de la planta de salón encuentran su reflejo en la irracional extensión del bosque alemán²⁰, haciendo aparecer así el *Volksgeist* germano teorizado por Herder. El trabajo de Gerstenberg ejerció una gran influencia sobre los investigadores alemanes de las generaciones posteriores entre los que se encontraba Weise. Por tanto, como indica Rückert, en su obra “no es sorprendente encontrar los tópicos de Gerstenberg, como por ejemplo, el del ‘estilo nacional especial’, ‘nationaler Sonderstil’, el ‘gótico especial’, ‘Sondergotik’, la ‘percepción espacial’, ‘Raumgefühl’, o la ‘distribución de salón’,

¹⁶ Junto con personajes como Carl Justi (1832-1912) o Helmut Schlunk (1906-1982).

¹⁷ Claudia Rückert, “Georg Weise y la Hallenkirche española”, *Anales de Historia del Arte*, n.º Extra (2009): 339-340.

¹⁸ José Luis Pano, “Las hallenkirchen españolas: notas historiográficas”, *Príncipe de Viana. Anejo*, n.º 12 (1991): 242.

¹⁹ Georg Weise, “Die hallenkirchen der Spätgotik und der Renaissance im mittleren und nördlichen Spanien”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, n.º 4 (1935): 214-227; Idem., *Die spanischen Hallenkirchen der Spätgotik und der Renaissance* (Bonn: Kunsthistorisches Institut der Universität, 1953); y traducciones españolas como Idem., *La plástica del Renacimiento y del prebarroco en la España septentrional: Aragón, Las provincias vascas y la Rioja*, trad. por Saurín, María Rosa (Tübingen: Hopfer-Verlag, 1950).

²⁰ Ethan Matt Kavaler, *Renaissance Gothic: Architecture and the arts in Northern Europe 1470-1540* (New Haven: Yale University Press, 2012), 29.

‘Raumform der Halle’²¹. En su estudio sobre la arquitectura española en el gótico tardío²², dada la similitud del contexto histórico-artístico, el investigador estableció una conexión entre España y Alemania, considerando el gótico tardío español como un estilo nacional, al igual que en Alemania, y en contraposición con países como Francia e Italia²³, en cierta manera, ofreciendo un contexto intelectual desde el que los investigadores españoles podían partir. En concreto, en el caso del “gótico vascongado” que nos ocupa ahora, es particularmente relevante que tanto Schubert como Weise sean a menudo citados dentro de las investigaciones de los historiadores españoles, transportando así ciertas propiedades ideológicas que se desprenden de la historiografía alemana.

No es mi propósito polemizar sobre las tradiciones intelectuales o los componentes nacionalistas que han podido caracterizar al “gótico vascongado”. Creo que es más importante comprender estas tradiciones que liquidarlas²⁴. No hay que olvidar que los intentos de buscar una cierta esencia intemporal en las creaciones artísticas de ciertas “patrias” o geografías ha constituido, en cierta manera, los cimientos mismos sobre los que se asienta la historia del arte²⁵. Ya Vasari, siguiendo una corriente que puede rastrearse hasta época clásica, caracterizó el arte en función de lugares, diferenciando claramente distintos puntos de la geografía italiana. Pero, sobre todo, fue a partir de Johann Joachim Winckelmann, en su *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) cuando la idea de nación aparece indisolublemente unida a la creación de un arte específico, y, por consiguiente, moldeará buena parte de los estudios histórico-artísticos que continúan su senda. El escritor alemán consideraba que el arte dependía del carácter nacional (“Charakter der Nation”²⁶), y este, a su vez, estaba condicionado por diversos elementos, incluyendo factores geográficos²⁷.

Tampoco sería lógico ocultar el reverso tenebroso que esta corriente de literatura y geografía artística alemana esconde. En 1933, poco después de la llegada de Hitler al poder, Kurt Karl Eberlein escribió *Was ist Deutsch in der Deutschen Kunst?*²⁸ (¿Qué hay de alemán en el arte alemán?) con una más que significativa portada donde aparece una esvástica. Otro de los historiadores vinculados al régimen nazi como fue Dagobert Frey, en su *Englisches Wesen in der bildenden Kunst*²⁹ (‘La esencia inglesa en las artes visuales’) de 1942 (probablemente escrito en 1939 en su visita a Inglaterra³⁰), continuaba con la idea de buscar una esencia nacional en las obras artísticas, con un componente racial que más tarde se intentaría eliminar de los libros de este tipo. La obra que de una forma más clara se ha intentado desligar de esta tradición es el libro *The Englishness of English Art* (1956) de Nikolaus Pevsner. Aun intentando desvincularse de hacer historia del arte desde premisas supremacistas, el historiador alemán seguía buscando el “national character as it express itself in art”³¹. Según Dacosta Kaufmann, Pevsner consideró la obra de Frey libre de cualquier influencia del régimen nazi, pero esta observación parece

²¹ Rückert, “Georg Weise y la Hallenkirche española”, 344.

²² Georg Weise, *Studien zur spanischen Architektur der Spätgotik* (Heidelberg: Universitätsbibliothek Heidelberg, 1933).

²³ Rückert, “Georg Weise y la Hallenkirche española”, 343.

²⁴ En este sentido se ha pronunciado recientemente Amadeo Serra, “La arquitectura de la ciudad y el orbe (1450-1550): balance y perspectivas historiográficas”, en *Diego de Riaño, Diego Siloé y la arquitectura en la transición al renacimiento*, editado por Antonio Luis Ampliato, Rafael Jesús López-Guzmán, y Juan Clemente Rodríguez, 17-23 (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2022), 18.

²⁵ En general seguimos las ideas de Thomas Dacosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art* (Chicago: The University of Chicago Press, 2004).

²⁶ Johann Joachim Winckelmann, *Johann Winckelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums* (Viena: Akademische Verlage, 1776), 39.

²⁷ Particularmente, el carácter se veía moldeado por el entorno, considerando este último como la influencia directa del clima. El calor del sol griego, por ejemplo, permitía a los griegos llevar poca o ninguna ropa. Por consiguiente, su desnudez dio a los artistas griegos la oportunidad de estudiar libremente la forma humana. Véase Dacosta, *Toward a Geography of Art*, 36-37.

²⁸ Kurt Karl Eberlein, *Was ist deutsch in der deutschen Kunst?* (Leipzig: Seemann, 1934).

²⁹ Dagobert Frey, *Englisches Wesen in der bildenden Kunst* (Stuttgart: W. Kohlhammer, 1942).

³⁰ Dacosta, *Toward a Geography of Art*, 80.

³¹ Nikolaus Pevsner, *The Englishness of English Art* (Nueva York: Frederick A. Praeger, 1956), 11.

haber pasado por alto las premisas racistas del libro de Frey, quizá porque Pevsner parece haber compartido algunos de los supuestos de Frey³².

En este sentido, el libro de Fernando Chueca Goitia de los *Invariantes castizos de la arquitectura española* (1947) se establecía dentro de la historiografía española como un intento similar por buscar esa esencia o el “alma de una colectividad”³³ –que no es otra que la identidad del pueblo español– reflejada en el arte como “realidad tangible”³⁴. En este ejercicio de *longue durée*, lo español se constituía como “principio de permanencia” a lo largo de la historia. Este modelo fijo de raíz nacionalista se muestra, por tanto, con una operatividad limitada ya que impide una comprensión dinámica de fenómenos como el arte español de la edad moderna. Sin embargo, el pensamiento de Chueca Goitia –entre otros– ha modelado buena parte de la historiografía española de la segunda parte del siglo XX, por lo que esquemas similares se repetirán en el caso del “gótico vascongado”.

En las últimas décadas, algunos investigadores han recobrado la operatividad del concepto de “constante”, en cierto modo intentando eliminar las valencias nacionalistas que casi siempre llevan incorporadas. Por ejemplo, en su texto “Styles and manners: reflections on the *longue durée* in the history of architecture”³⁵, Jean Guillaume considera el tratamiento de los vanos de las ventanas con su entablamento como expresión de una constante en la arquitectura francesa. El investigador francés se sirve de este concepto que a priori podría parecer desfasado para proponer un modelo de contraposición al ejemplo italiano.

5. Características estilísticas

Volviendo al tema que nos ocupa, lo cierto es que el concepto de “gótico vascongado” fue de cierta utilidad y predicamento a lo largo del siglo XX y conviene analizarlo ahora desde el campo de la historia del arte, o, más concretamente, desde las ideas historiográficas que hablan del *estilo*.

Principalmente son dos las ideas que han vertebrado el gótico vasco. La primera de ellas la podemos resumir como una inclinación constante a la austeridad o la desornamentación. A través de una mistificación casi religiosa de esta falta de decoración, algunos historiadores vascos han querido ver una trasposición del carácter vasco (“carácter nacional”) a la “realidad tangible” de sus iglesias, en un proceso donde el estilo y el “principio de permanencia” se funden de manera confusa. Son suficientemente expresivas las palabras que dedica en 1978 Castor de Uriarte al texto de Vicente Lampérez mencionado más arriba:

No hay que olvidar que el señor Lampérez, autor de la reforma de las catedrales de Burgos o Cuenca, era madrileño y no podía sentir la sobriedad, simplicidad y desnudez de ornamentación, en un sistema constructivo a la vista, que presentan nuestras iglesias, fiel reflejo del carácter vasco³⁶.

Es decir, el *Volksgeist* vasco se refleja en el nudismo ornamental de sus iglesias. De una forma igualmente elocuente, en el libro de 1987 *Arte en el País Vasco*, se sostiene la tesis de que “[la austeridad es] el resultado de una inseguridad tectónica aminorada a base de reforzar y macizar en exceso los muros portantes, así como de la ausencia de un lenguaje formal culto que proporciona la sequedad visual sobre los volúmenes”³⁷. Ese mismo año, Salvador Andrés Ordax publicará su estudio general sobre el arte del País Vasco, donde insistirá en la idea de que la

³² Dacosta, *Toward a Geography of Art*, 91.

³³ Fernando Chueca, *Invariantes castizos de la arquitectura española* (Madrid: Seminarios y Ediciones, 1971), 19.

³⁴ *Ibid.*, 22.

³⁵ Jean Guillaume, “Style and manners: reflections on the *longue durée* in the history of architecture”, en *Time and Place. The Geohistory of Art*, editado por Thomas Dacosta y Elizabeth Pilliod, 37-58 (Aldershot: Ashgate, 2005).

³⁶ Cástor Uriarte, *Las iglesias salón vascas del último periodo del gótico* (Vitoria: Castor Uriarte, 1978), 7.

³⁷ Kosme Barañano, Javier González y Jon Juaristi, *Arte en el País Vasco* (Madrid: Cátedra, 1987), 99.

“sobriedad ornamental” surge como una búsqueda de una “gran monumentalidad abstracta”, tal vez como una manera de emparentar y crear antecedente lógico para el gran arte vasco del siglo XX. De una forma más general, puede que esta tendencia surja, asimismo, como una forma de rivalizar desde la historiografía con el *estilo desornamentado* escurialense o con la *plain architecture* portuguesa³⁸.



Figura 2. Claustro del convento San Telmo de Donostia. Fotografía: Wikimedia Commons.

La predisposición a la austeridad ornamental parece relacionarse con una supuesta tendencia en la arquitectura del siglo XVI vasca que puede reflejarse en el famoso ejemplo de los Idiáquez y San Telmo de Donostia³⁹ (fig. 2). Como es bien sabido, Tarsicio Azcona, en su libro sobre el convento donostiarra, expone cómo en el segundo contrato (1547) se establecían una serie de modificaciones respecto al anterior. Entre esas transformaciones se encontraban, por ejemplo, la eliminación de “molduras y curiosidades de las piedras labradas en los pilares, arcos, bóvedas (...)” ya que lo que “conviene al monasterio es hazer el hedificio bueno, cómodo, durable y perpetuo, excussando lo que puede ser superfluo y curioso”⁴⁰. Fue Fernando Marías quien supo reconocer las verdaderas claves en las que había que analizar este fenómeno. A través de dos categorías de la época como son *Ciencia* y *Arte*, planteadas por Rodrigo Gil de Hontañón⁴¹ y extraídas del

³⁸ Sobre la relación entre plantas de salón y la *plain architecture* portuguesa véase George Kubler, *Portuguese Plain Architecture: Between Spices and Diamonds, 1521-1706* (Middletown: Wesleyan University Press, 1972), 42.

³⁹ Ayerza afirma que la reducción de elementos ornamentales de los Idiáquez “(...) coincide con las maneras propias de la arquitectura vascongada y diferencian radicalmente el resultado donostiarra del modelo salmantino [San Esteban]”. Véase Ayerza, “Los modelos del Renacimiento en la costa guipuzcoana: el caso del Convento dominico de San Telmo” *Ondare*, n.º 17 (1998): 213. Otro de los ejemplos donde podemos identificar una forma similar de proceder lo encontramos en el monasterio de Bidaurreta, en Oñate (Guipúzcoa), que por expresa voluntad de su fundador (Juan López de Lazarraga), se realizó con modestos materiales “de cal y canto”. Véase Salvador Andrés Ordax, “Arte”, en *País Vasco* (col. Tierras de España), 204-288 (Barcelona: Noguer, 1987), 208.

⁴⁰ Tarsicio de Azcona, *Fundación y construcción de San Telmo de San Sebastián. Estudio y documentos* (Donostia-San Sebastián: Grupo Doctor Camino de Historia de San Sebastián, 1972), 101.

⁴¹ García Gainza y Ayerza ya apuntaron esta posible relación entre el gótico vascongado y la obra de Rodrigo

Compendio de arquitectura y simetría de los templos (1681-1683) de Simón García, se puede interpretar la decisión estética de suprimir el ornato (“curiosidades”) como una respuesta lógica dentro de una concepción de la arquitectura que interpretaba la decoración escultórica (*Arte*) como algo subsidiario a la su verdadera esencia, que era la traza (*Ciencia*)⁴². En esta línea, Barrio Loza propuso en 1998 la categoría de *menos costa*⁴³ para entender ciertas decisiones dentro de la arquitectura vasca, y parece coincidir con lo que Marías propone sobre la supresión del ornato en San Telmo como “deseo de eliminar gastos”⁴⁴, y, a su vez, complementarse con las categorías anteriormente propuestas.

La segunda propiedad estilística que se conecta con el “gótico vascongado” se refleja en la fórmula terminológica de “tenaz adhesión a los estilos”⁴⁵. Fue enunciada por Ángel de Apraiz en su cursillo dentro del congreso de Estudios Vascos de Oñati, y su éxito se refleja en la obra de Sesmero⁴⁶ o de Arrázola⁴⁷, entre otros. Carmelo de Echegaray (1865-1925), quien estableció algunas de las bases que conformarán la historiografía vasca posterior, en su libro *La tradición artística del pueblo vasco* (publicada en 1919) ofrece un elocuente ejemplo que nutrirá esta idea⁴⁸. Juan de Arandía, arquitecto vasco en Valladolid, construye en 1499 la iglesia del convento de San Benito el Real. El supuesto conservadurismo de esta *hallenkirche* contrasta con los colegios de la Santa Cruz y San Gregorio que se estaban realizando contemporáneamente en la misma ciudad. Sin embargo, pese a “la invasión creciente y cada vez más extendida y triunfadora de estilos que se presentan con el atractivo de la novedad”, los artífices vascos se abrazaron “a los procedimientos que antes de tal invasión se conocían”⁴⁹. De esta forma, el autor enlaza de manera directa la obra de los canteros vascos que difundieron el “gótico vascongado” con un cierto conservadurismo, ya que “los que estiman que el vasco ha nacido para resistir, encontrarán en el maestro Juan de Arandía un buen ejemplo en apoyo de su tesis”⁵⁰.

6. El “cantero vizcaíno”

Juan de Arandía fue uno más de los muchos arquitectos o canteros vascos que recorrieron la Península en busca de trabajo. Tal fue la movilidad de estos artistas que la historiografía lo ha asumido como otro de los lugares comunes que se vinculan con el “gótico vasco”. Este tópico defiende que fueron estos canteros los encargados de difundir el modelo por el resto de la

Gil de Hontañón. Véase María Concepción García, “Dos proyectos inéditos del siglo XVI, para la construcción de la iglesia de Zumárraga (Guipúzcoa)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, n.º 37 (1971): 270; y Ramón Ayerza, “Epílogo medieval en Gipuzkoa”, 210.

⁴² Fernando Marías, *El largo siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento español* (Madrid: Taurus, 1989), 138-141.

⁴³ El concepto de *menos costa* –“concepto que no habría que olvidar nunca, y menos a partir de ahora” según Barrio Loza– es usado comúnmente en las condiciones de obra del siglo XVI, lo que puede llevarnos a interpretarlo como una condición estilística en la forma de proceder del arte vasco del siglo XVI. Véase Barrio, “Paisaje aproximado de la arquitectura renacentista en el País Vasco”, 44.

⁴⁴ Marías, *El largo siglo XVI*, 139.

⁴⁵ Ángel Apraiz, “Problemas en la historia del arte del País Vasco”, en *Primer Congreso de Estudios Vascos: recopilación de los trabajos de dicha asamblea, celebrada en la Universidad de Oñate del 1 al 8 de septiembre de 1918, bajo el patrocinio de las Diputaciones Vascas, 741-754* (Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 1919), 746.

⁴⁶ Según Sesmero, en el arte vizcaíno persisten “las formas antiguas, como apego a lo tradicional, a lo pasado, característica que dura durante mucho tiempo, sin suponer por eso retraso evidente, sino simplemente un apego a lo viejo, a lo anterior”. Véase Francisco Sesmero, *El arte del Renacimiento en Vizcaya: el arte en Vizcaya desde finales del siglo XV hasta la época del Barroco* (Bilbao: Indauchu Editorial, 1954), 5.

⁴⁷ Arrázola afirma que “(...) la característica más saliente de la historia del trabajo artístico vasco: su tenaz adhesión a los estilos”. Véase Arrázola, *Renacimiento en Guipúzcoa I*, 62.

⁴⁸ Carmelo de Echegaray, *La tradición artística del pueblo vasco: conferencia de D. Carmelo de Echegaray leída en la Sociedad Filarmónica de Bilbao el día 19 de enero de 1918* (Bilbao: Bilbaina de Artes Gráficas, 1919), 10.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

península y lo encontramos, por ejemplo, en Azcárate⁵¹, Barrio Loza y Moya⁵², Barañano⁵³, Ordax⁵⁴ o Pano⁵⁵. A través de esta idea se establecerán las bases ideológicas del “cantero vizcaíno” y, a su vez, del *vizcainismo*⁵⁶ artístico.

Uno de los artículos más influyentes para el “análisis sociológico del “cantero vizcaíno”⁵⁷ fue el publicado por Barrio Loza y Moya en 1980 y lleva como título “El modo vasco de producción arquitectónica en los siglos XVI-XVIII”. El texto comienza –tal vez no por casualidad– con un epígrafe que incluye la famosa frase de Villalpando donde se lamenta por los “mal premiados” arquitectos de “nuestra patria”⁵⁸. Los “canteros vizcaínos” se mostraban, así, como una “masa proletaria desarraigada del solar familiar”, especialista en el trabajo en piedra, y que, por encima de todo, seguía manteniendo la “hidalguía vasca” a través del “caserío” y la “tumba de los antepasados”⁵⁹. Esta será, por tanto, una de las peculiaridades que diferenciará al cantero vasco del resto de sus competidores, y con la que aparecerá ligado en la historiografía⁶⁰.

Existen dos ejemplos canónicos dentro de la historiografía sobre la reivindicación de esta hidalguía. El primero de ellos, Juan de Álava, procedente de Larrinoa (Álava), gustaba de vestir con terciopelo⁶¹ y construyó para sí la llamada Casa de las Muertes en Salamanca⁶², donde labró el escudo de armas de la familia Ybarra (que era su apellido real). Se conservan dos ejecutorias de hidalguía que acreditan su condición: la de su padre, Pedro de Ybarra, el 14 de diciembre de 1509, y la de uno de los hijos del arquitecto, el doctor Álava de Ybarra, que data del 27 de enero de 1583⁶³. No habría sido necesario para Juan de Álava litigar por su condición de hidalgo, ya que, al fallecer su padre, llevó consigo a Salamanca el documento que certificaba su nobleza⁶⁴.

El segundo ejemplo de artista que reclamaba su hidalguía, Alonso de Berruguete, difícilmente podemos considerarlo cantero ni tampoco vizcaíno (procedía de Paredes de Nava). Sin embargo, en un proceso donde el orgullo por su estatus artístico se mezclaba con su posición social, reivindicó su hidalguía arguyendo que provenía de una familia de la merindad de Marquina (Vizcaya)⁶⁵. Aun así, estos dos prestigiosos ejemplos poco tienen que ver con la “masa proletaria desarraigada del solar familiar” que mencionábamos arriba.

⁵¹ Arrazola, *Renacimiento en Guipúzcoa I*, 118.

⁵² Para Barrio Loza y Moya “el vizcaíno adopta el modelo centroeuropeo, medieval, de iglesia-salón o “hallenkirche”, como se le denomina en Alemania; son templos de tres naves a la misma altura; más moderadamente se ha acuñado para denominarlas el término iglesias “góticas-vascongadas”. Véase José Ángel Barrio y José G. Moya, “El modo vasco de producción arquitectónica en los Siglos XVI-XVIII”, *Kobie*, n.º 10 (1980): 314.

⁵³ Barañano, González y Juaristi, *Arte en el País Vasco*, 107.

⁵⁴ Ordax. “Arte”, 205.

⁵⁵ Pano, “Las hallenkirchen españolas: notas historiográficas”, 243-244.

⁵⁶ Cabe recordar que por “vizcaíno” se entendía a todos los habitantes de las actuales provincias vascas.

⁵⁷ Barrio y Moya, “El modo vasco de producción arquitectónica en los Siglos XVI-XVIII”, 285.

⁵⁸ “... sabio lector: tened en por cierto que aunque de presente veays mal premiados a los que en esta nuestra patria estan en la cumbre desde sciencia [la arquitectura] que han de venir tiempos en que los príncipes y señores grandes estimaran mucho los que en ella virtuosamente se exercitasen, como lo hicieron en los pasados siglos”. Véase Francisco de Villalpando, *Tercero y Quarto libro de Architectura de Sebastian Serlio Boloñés* (Toledo 1563), f. 3r.

⁵⁹ Barrio y Moya, “El modo vasco de producción arquitectónica en los Siglos XVI-XVIII”, 288.

⁶⁰ La historiografía de la última década, española y extranjera, ha continuado analizando este fenómeno desde la óptica de la movilidad artística. Véase Amadeo Serra Desfilis, “El otoño de los patriarcas: maestros de Castilla en la Arquitectura tardogótica Valenciana (circa 1370-1520)”, en *Arquitectura tardogótica en la corona de Castilla: trayectorias e intercambios*, editado por Begoña Alonso y Fernando Villaseñor, 159-178 (Santander: Editorial Universidad de Cantabria, 2014); y Arnaldo Sousa y Maria do Carmo Ribeiro, “La mobilité des artistes et artisans de la construction dans les chantiers portugais au Moyen Âge: apports pour l'étude des Biscaïens”, en *Transferts artistiques, transferts techniques dans l'Europe gothique*, editado por Jean-Marie Guillouët, Jacques Dubois y Benoît Van den Bossche, 209-224 (Paris: Éditions Picard, 2014).

⁶¹ Ana Castro, *Juan de Álava: arquitecto del Renacimiento* (Salamanca: Caja Duero, 2002), 25.

⁶² *Ibid.*, 475.

⁶³ *Ibid.*, 29.

⁶⁴ *Ibid.*, 24.

⁶⁵ José Riello. “Alonso Berruguete, arquitecto”, en *Diego de Riaño, Diego Siloé y la arquitectura en la transi-*

Lo que cabría preguntarse ahora es hasta qué punto los canteros vascos formaron un grupo homogéneo, con capacidad de decidir sobre las propias obras, con formaciones similares, que los llevasen a tomar decisiones estéticas y formales análogas, y cuánto había de “vizcaíno” en todo ello. Puede que una de las claves para responder esto no esté en los propios canteros o arquitectos sino en los comitentes con sus usos y costumbres, como sugiere Aramburu-Zabala para el caso de las *hallenkirche* en Roma⁶⁶. Tal vez, la constante reivindicación por parte de los arquitectos o canteros vascos de sus orígenes no tenga que ver tanto con una identificación territorial particular⁶⁷, sino con un hecho mucho más extendido como es la vinculación del vizcaíno con la hidalguía⁶⁸, y, por tanto, con una supuesta “limpieza de sangre” que los convertiría en cristianos viejos⁶⁹.

7. Tratadillo de Isasti

Este fenómeno del “cantero vizcaíno” estaría asimismo avalado por un “tratadillo” perdido que, de acuerdo con la historiografía vasca, habría escrito el historiador Lope Martínez de Isasti. Según indican Barrio Loza y Moya en el texto, de no haberse perdido este tratado, “hubiera proporcionado noticias de primera mano de esos ochenta canteros insignes en su oficio”⁷⁰. En 1870, lo encontramos mencionado en la *Historia general de Guipúzcoa* de Nicolás de Soraluce Zubizarreta (1820-1884), donde indica que el lezoar Lope de Isasti (nacido entre 1560 y 1570) escribió un tratado sobre ochenta arquitectos y canteros de Guipúzcoa sobre 1622⁷¹. Años después, en 1911, Carmelo de Echegaray da cuenta de este tratado a través de su correspondencia con Menéndez Pelayo. Según el historiador azpeitiarra, el “*Tratado de los arquitectos de Guipúzcoa* se perdió lastimosamente, aunque yo tengo por cierto que parte de él debió de pasar a un Compendio histórico de Guipúzcoa que se conserva en la Colección Vargas Ponce de la Real Academia de la Historia, y de que posee esmerada copia Julio Urquijo”⁷². Con el título de *Tratado sobre ochenta arquitectos y canteros de Guipúzcoa* aparece ya ligado a la imagen del “cantero vizcaíno” en el mencionado “cursillo” impartido Apraiz en 1919⁷³.

El historiador Fausto Arocena (1896-1980) en 1962 publicó dos artículos que aclaraban la confusión en torno a la autoría de ese perdido “tratadillo”. Arocena señala como canónica dentro de la historiografía guipuzcoana la atribución de este texto a Isasti, que nunca llegó a publicarse por la disposición contraria del censor, instigada por las Juntas y Diputación de Guipúzcoa⁷⁴. No obstante, esta atribución es puesta ahora en serias dudas por el historiador, ya que “la escasa, por no decir ninguna, sensibilidad de este autor ante las muestras arquitectónicas de Guipúzcoa”⁷⁵ no rima bien con su autoría. En un ejercicio casi detectivesco, Arocena da por definitivamente resuelto el problema: el tratado era obra del piloto Juan Sanz de Soroeta y no de Isasti. Según indica, no es que el marino intentara apropiarse indebidamente de logros ajenos. Lo que ocurrió

ción al renacimiento, editado por Antonio Luis Ampliato, Rafael Jesús López-Guzmán y Juan Clemente Rodríguez, 369-376 (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2022), 371.

⁶⁶ Miguel Ángel Aramburu-Zabala, “La Iglesia y Hospital de Santiago de los Españoles. El papel del arquitecto en la Roma del Renacimiento”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (U.A.M.), n.º 3 (1991): 31.

⁶⁷ Como indica Dacosta Kaufmann, las modernas identidades políticas no son necesariamente sinónimos de las identidades nacionales. Véase Dacosta, *Toward a Geography of Art*, 108.

⁶⁸ Barrio y Moya, “El modo vasco de producción arquitectónica en los Siglos XVI-XVIII”, 288-290.

⁶⁹ Stefania Pastore, *Una herejía española: conversos, alumbrados e Inquisición (1449-1559)* (Madrid: Marcial Pons, 2010), 187.

⁷⁰ Barrio y Moya, “El modo vasco de producción arquitectónica en los Siglos XVI-XVIII”, 285.

⁷¹ Nicolás de Soraluce, *Historia general de Guipúzcoa* (Madrid: Imprenta y Librería de los Hijos de Vázquez, 1869), 7.

⁷² Carmelo de Echegaray, “Correspondencia epistolar de D. Carmelo de Echegaray con Menéndez y Pelayo”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, n.º 4 (1925): 365.

⁷³ Apraiz. “Problemas...”, 751.

⁷⁴ Fausto Arocena, “El compendio historial de Isasti: cautela con que debe ser manejado”. *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País* 18, no. 2 (1962): 107.

⁷⁵ *Ibid.*, 109.

fue que al editor, quienquiera que fuera, le parecía poco creíble identificar a un piloto con un historiador del arte. Como resultado, introdujo el título extravagante que atribuía incorrectamente a Isasti lo que no le correspondía a él⁷⁶.

Sea como fuere, el tratado sirvió a los historiadores vascos del siglo XX para dar justificación literaria e ideológica al concepto de “cantero vizcaíno”. Si efectivamente el “tratadillo” recogía los nombres de ochenta canteros y arquitectos guipuzcoanos y fue escrito hacia 1622, se adelantaría un siglo a la publicación del *Museo pictórico y escala óptica* (1715-1724) de Antonio Palomino (1655-1726), que se habría considerado tradicionalmente como “piedra de toque en la construcción de una determinada identidad artística española sobre todo a partir de la lectura de la tercera de sus partes, el no por casualidad titulado *Parnaso español pintoresco laureado*”⁷⁷. Aún más tiempo lo separarían de otros textos canónicos dentro de la historiografía histórico-artística española como el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes* (1800) de Juan Agustín Ceán Bermúdez (1724-1829) o las *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración* (1829) de Eugenio de Llaguno y Amírola. El hecho de recoger el nombre de ochenta arquitectos y canteros justificaba por sí solo los esfuerzos por crear un grupo homogéneo que pudiese ser el responsable de la difusión del “gótico vascongado”, a la vez que rivalizaba historiográficamente por la preeminencia cronológica de un tratado histórico-artístico en la literatura artística española, donde se ocultaba la lucha eminentemente política por las identidades.

Puede que, como intento por subsanar el vacío que habría dejado la pérdida del supuesto tratado, ciertos investigadores reivindicaran la creación de un diccionario o repertorio de artistas vascos para el “prestigio de nuestra historia y para el conocimiento de las aptitudes de la raza”⁷⁸. Este deseo, compartido por Echegaray⁷⁹, se verá materializado en el diccionario biográfico sobre los canteros vascos aparecido en 1981⁸⁰. Bajo el título de “canteros vizcaínos” se agrupaban más de 2500 nombres de canteros, de lo que genéricamente se denominaba vizcaínos en los diferentes territorios de las coronas de Castilla y Aragón, por lo que, junto a los vizcaínos propiamente dichos, también incluía a guipuzcoanos, y aun alaveses y navarros que trabajaron tanto en la Península Ibérica como en América o Filipinas⁸¹.

8. Conclusión

Como muchas otras disciplinas, la historia del arte –o, en concreto, la historiografía que constituye la historia del arte– ha sido un terreno de lucha silenciosa, donde los conceptos identitarios, desde sus mismos orígenes, han estado siempre en juego, y donde diferentes tradiciones intelectuales se han entrelazado creando un entramado ideológico de difícil interpretación. Sin embargo, existe la tentación de afirmar que estas luchas políticas son cosa del pasado, algo que nuestra historiografía ya ha superado. Tal vez sea cierto que los historiadores de hoy en día ya no hablan del “alma de la colectividad”, de la esencia inglesa del arte, o del “gótico vascongado”. Pero estaríamos equivocados si pensásemos que este olvido se corresponde con una superación. Las herramientas, los conceptos y las ideas con las que se trabaja en la historia del arte son casi siempre heredadas. A veces, la terminología cambia, los nombres se alteran o mudan de idioma. Los historiadores debemos estar siempre alerta ante los préstamos que recibimos, debemos intentar comprender de dónde vienen, cómo están formados y qué implicaciones tiene su uso. Acaso hoy más que ayer.

⁷⁶ Fausto Arocena, “De cómo Gamón nos soluciona un problema histórico”, *Oarso*, n.º 5 (1962): 11.

⁷⁷ José Riello y Fernando Marías. “Historiografía artística e identidad nacional en España, de la Antigüedad a la Edad Moderna”, en *Antes y después de Antonio Palomino: historiografía artística e identidad nacional*, editado por José Riello y Fernando Marías, 5-20 (Madrid: Abada, 2022), 6.

⁷⁸ Apraiz, “Problemas...”, 751.

⁷⁹ Echegaray, *La tradición artística del pueblo vasco*, 65.

⁸⁰ José Ángel Barrio y José G. Moya. “Los Canteros Vizcaínos (1500-1800): Diccionario Biográfico”, *Kobie*, n.º 11 (1981): 173-282.

⁸¹ *Ibid.*, 174.

Quizá el “gótico vascongado” no sea un concepto que vaya a transformarse, ni tampoco será una idea que tendrá operatividad para los historiadores del presente, y menos para los del futuro. No obstante, como he querido demostrar a lo largo de estas líneas, el esfuerzo por comprender la estructura ideológica y filosófica de ciertas ideas que han conformado una parte de nuestra historiografía no es un esfuerzo inútil. El caso del “gótico vasco” es un buen ejemplo para demostrar que la historiografía no es nunca inocente, que los términos no se usan solo por convención, y que siempre hay que intentar excavar para encontrar sobre qué cimientos se yerguen las ideas que constituyen nuestra historiografía.

9. Conflictos de intereses

Ninguno

10. Referencias bibliográficas

- Apraiz, Ángel. “Problemas en la historia del arte del País Vasco”. En *Primer Congreso de Estudios Vascos: recopilación de los trabajos de dicha asamblea, celebrada en la Universidad de Oñate del 1 al 8 de septiembre de 1918, bajo el patrocinio de las Diputaciones Vascas*, 741-754. Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 1919.
- Aramburu-Zabala, Miguel Ángel. “La Iglesia y Hospital de Santiago de los Españoles. El papel del arquitecto en la Roma del Renacimiento”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, n.º 3 (1991): 31-42. <https://revistas.uam.es/anuario/article/view/2604>
- Arocena, Fausto. “De cómo Gamón nos soluciona un problema histórico”. *Oarso*, n.º 5 (1962): 11.
- Arocena, Fausto. “El compendio historial de Isasti: cautela con que debe ser manejado”. *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País* 18, n.º 2 (1962): 107-110.
- Arazola, María Asunción. *Renacimiento en Guipúzcoa I*. Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 1988.
- Ayerza, Ramón. “Epílogo medieval en Gipuzkoa: el gótico vasco, una cuestión de estilo”. *Revisión del arte medieval en Euskal Herria*, n.º 15 (1996): 205-210.
- Ayerza, Ramón. “Los modelos del Renacimiento en la costa guipuzcoana: el caso del Convento dominico de San Telmo en San Sebastián”. *Ondare*, n.º 17 (1998): 211-220.
- Azcona, Tarsicio de. *Fundación y construcción de San Telmo de San Sebastián. Estudio y documentos*. Donostia-San Sebastián: Grupo Doctor Camino de Historia de San Sebastián, 1972.
- Barañano, Kosme, Javier González y Jon Juaristi. *Arte en el País Vasco*. Madrid: Cátedra, 1987.
- Barrio, José Ángel. “Paisaje aproximado de la arquitectura renacentista en el País Vasco”. *Ondare*, n.º 17 (1998): 33-56.
- Barrio, José Ángel y José G. Moya. “El modo vasco de producción arquitectónica en los Siglos XVI-XVIII”, *Kobie*, n.º 10 (1980): 263-369.
- Barrio, José Ángel y José G. Moya. “Los Canteros Vizcaínos (1500-1800): Diccionario Biográfico”, *Kobie*, n.º 11 (1981): 173-282.
- Belting, Hans. *Identität im Zweifel: Ansichten der Deutschen Kunst*. Köln: DuMont, 1999.
- Camps, Emilio. “El arte español en tiempos de los Reyes Católicos”. En *Historia de España. Gran Historia de los pueblos hispánicos. IV. La Casa de Austria (siglos XVI y XVII)*, editado por Luís Pericot. Barcelona: Instituto Gallach, 1958.
- Castro, Ana. *Juan de Álava: arquitecto del Renacimiento*. Salamanca: Caja Duero, 2002.
- Chueca, Fernando. *Invariantes castizos de la arquitectura española*. Madrid: Seminarios y Ediciones, 1971.
- Eberlein, Kurt Karl. *Was ist deutsch in der deutschen Kunst?*. Leipzig: Seemann, 1934.
- Echegaray, Carmelo de. *La tradición artística del pueblo vasco: conferencia de D. Carmelo de Echegaray leída en la Sociedad Filarmónica de Bilbao el día 19 de enero de 1918*. Bilbao: Bilbaina de Artes Gráficas, 1919.
- Echegaray, Carmelo de. “Correspondencia epistolar de D. Carmelo de Echegaray con Menéndez y Pelayo”. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, n.º 4 (1925): 305-378.

- Frey, Dagobert. *Englisches Wesen in der bildenden Kunst*. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1942.
- García, María Concepción. "Dos proyectos inéditos del siglo XVI, para la construcción de la iglesia de Zumárraga (Guipúzcoa)". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, n.º 37 (1971): 265-279.
- Guillaume, Jean. "Style and manners: reflections on the longue durée in the history of architecture". En *Time and Place. The Geohistory of Art*, editado por Thomas Dacosta y Elizabeth Pilliod, 37-58. Aldershot: Ashgate, 2005.
- Kaufmann, Thomas DaCosta. *Toward a Geography of Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.
- Kavaler, Ethan Matt. *Renaissance Gothic: Architecture and the arts in Northern Europe 1470-1540*. New Haven: Yale University Press, 2012.
- Kubler, George. *Portuguese Plain Architecture: Between Spices and Diamonds, 1521-1706*. Middletown: Wesleyan University Press, 1972.
- Lampérez, Vicente. *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media según el estudio de los elementos y los monumentos II*. Madrid: Blass, 1909.
- López del Vallado, Félix. "Arqueología monumental cristiana en el País Vasco". En *Primer Congreso de Estudios Vascos: recopilación de los trabajos de dicha asamblea, celebrada en la Universidad de Oñate del 1 al 8 de septiembre de 1918, bajo el patrocinio de las Diputaciones Vascas*, 755-771. Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 1919.
- Marías, Fernando. *El largo siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid: Taurus, 1989.
- Moreno, Antonio César y Mercedes Peñalba-Sotorrió. "Tinta franquista al servicio de Hitler: la editorial Blass y la propaganda alemana (1939.1945)". *Revista internacional de Historia de la Comunicación*, no 12 (2019): 344-369.
- Ordax, Salvador Andrés. "Arte". En *País Vasco* (col. Tierras de España), 204-288. Barcelona: Noguer, 1987.
- Pano, José Luis. "Las hallenkirchen españolas: notas historiográficas". *Príncipe de Viana. Anejo*, n.º 12 (1991): 241-256.
- Pastore, Stefania. *Una herejía española: conversos, alumbrados e Inquisición (1449-1559)*. Madrid: Marcial Pons, 2010.
- Pevsner, Nikolaus. *The Englishness of English Art*. Nueva York: Frederick A. Praeger, 1956.
- Riello, José. "Alonso Berruguete, arquitecto". En *Diego de Riaño, Diego Siloé y la arquitectura en la transición al renacimiento*, editado por Ampliato, Antonio Luis, Rafael Jesús López-Guzmán, y Juan Clemente Rodríguez, 369-376. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2022.
- Riello, José y Fernando Marías. "Historiografía artística e identidad nacional en España, de la Antigüedad a la Edad Moderna". En *Antes y después de Antonio Palomino: historiografía artística e identidad nacional*, editado por José Riello y Fernando Marías, 5-20. Madrid: Abada, 2022.
- Rückert, Claudia. "Georg Weise y la Hallenkirche española". *Anales de Historia del Arte*, n.º Extra (2009): 339-346. <https://core.ac.uk/download/pdf/38824258.pdf>
- Schubert, Otto. *Geschichte des Barock in Spanien*. Neff: Esslingen, 1908.
- Serra, Amadeo. "El otoño de los patriarcas: maestros de Castilla en la Arquitectura tardogótica Valenciana (circa 1370-1520)". En *Arquitectura tardogótica en la corona de Castilla: trayectorias e intercambios*, editado por Begoña Alonso y Fernando Villaseñor, 159-178. Santander: Editorial Universidad de Cantabria, 2014.
- Serra, Amadeo. "La arquitectura de la ciudad y el orbe (1450-1550): balance y perspectivas historiográficas". En *Diego de Riaño, Diego Siloé y la arquitectura en la transición al renacimiento*, editado por Ampliato, Antonio Luis, Rafael Jesús López-Guzmán, y Juan Clemente Rodríguez, 17-23. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2022.
- Sesmero, Francisco. *El arte del Renacimiento en Vizcaya: el arte en Vizcaya desde finales del siglo XV hasta la época del Barroco*. Bilbao: Indauchu Editorial, 1954.
- Soraluce, Nicolás de. *Historia general de Guipúzcoa*. Madrid: Imprenta y Librería de los Hijos de Vázquez, 1869.

- Sousa, Arnaldo y Maria do Carmo Ribeiro. "La mobilité des artistes et artisans de la construction dans les chantiers portugais au Moyen Âge: apports pour l'étude des Biscâiens". En *Transferts artistiques, transferts techniques dans l'Europe gothique*, editado por Jean-Marie Guillouët, Jacques Dubois y Benoît Van den Bossche, 209-224. Paris: Éditions Picard, 2014.
- Uriarte, Cástor. *Las iglesias salón vascas del último periodo del gótico*. Vitoria: Castor Uriarte, 1978.
- Weise, Georg. "Die Hallenkirchen der Spätgotik und der Renaissance im mittleren und nördlichen Spanien". *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, n.º 4 (1935): 214-227.
- Weise, Georg. *Die spanischen Hallenkirchen der Spätgotik und der Renaissance. I. Alt- und Neukastilien*. Bonn: Kunsthistorisches Institut der Universität, 1953.
- Weise, Georg. *La plástica del Renacimiento y del prebarroco en la España septentrional: Aragón, Las provincias vascas y la Rioja*, trad. por Saurín, María Rosa. Tübingen: Hopfer-Verlag, 1950.
- Weise, Georg. *Studien zur spanischen Architektur der Spätgotik*. Heidelberg: Universitätsbibliothek Heidelberg, 1933.
- Winckelmann, Johann Joachim. *Johann Winkelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums*. Viena: Akademische Verlage, 1776.