

ESCULTURA GOTICA

Imágenes desconocidas del siglo XIII

por

Basilio Osaba y Ruiz de Erenchun

Como ya han sido publicados en este mismo BOLETIN, no ha mucho aún, dos trabajitos relacionados con la aldea en que se encuentran las imágenes objeto de este estudio, no volveremos a insistir sobre lo ya apuntado (1).

Siendo aún jovencito habíamos oído comentar a nuestros mayores que en la cámara superior de la sacristía de la ermita de San Antonio Abad del pueblecito de Otazu se encontraban abandonadas algunas estatuas religiosas procedentes de cierta ermita derruida. Picados por la curiosidad —esto hace ya unos 30 años— quisimos cerciorarnos de la veracidad del aserto. Efectivamente, aprovechando cierto día la oportunidad de que la ermita y la sacristía se encontraban abiertas, y obrando a espaldas del Sr. Cura del lugar, a la sazón don José Castillo, nos encaramamos por la trampilla del techo de la sacristía; pronto, aunque no sin ciertas dificultades, nos hallábamos en la cámara superior sita sobre la bóveda de la ermita. Allí se encontraban las estatuas que, según la tradición popular, habían sido depositadas hacía mucho tiempo. Desde entonces acá muchas veces hemos pensado en ellas, hasta que por fin, dado su interés arqueológico y la amenaza insistente de desaparición a que la ruina, el abandono y la incuria las tienen sometidas, injusta sentencia votada por la desidia y ejecutada sin compasión por los años que sobre ellas pesan, nos decidimos por darlas a la publicidad, no sin antes dar el toque de alarma a los Organismos competentes para que pongan remedio urgente, puesto que por profe-

(1) BASILIO OSABA Y RUIZ DE ERENCHUN. *Ermitas en el lugar de Otazu. Vitoria y la Cojradia de los Santos Mártires. Quirico y Julita su madre.* Año IV, Cuaderno 3.º, pág. 315.

«El nuevo pórtico de la Parroquia de San Martín del lugar de Otazu». Año V. Cuaderno 2.º pág. 217.

sión y por afición nos vemos obligados a ponerlo en conocimiento antes de que sea demasiado tarde.

En el primero de los trabajos abajo citados comprobábamos documentalmentelmente el número, advocación y emplazamiento de las ermitas que han existido en Otazu. Asimismo demostrábamos, también con documentos, la fecha exacta de la edificación de la actual ermita de San Antonio Abad, entre los años 1766 y 1770. A continuación transcribimos la parte del *Memorial* que hace referencia a las ermitas y a las imágenes de los santos mártires San Vito, San Bartolomé, San Quirico y Santa Julita su madre: "Señor Provisor.—A Concejo, Fieles y vecinos del Lugar de Otazu, Jurisdicción y Vicaría de la Ciudad de Vitoria, con la mayor sumisión y atención: Dicen que en el centro de dicho Pueblo se hallan dos Hermitas. La una titulada de San Bartolomé y la otra de San Vito Mártir, de cuyas erecciones no ay noticia, pero siempre se han reputado por no tener ellas por sí Cofradía ni efecto alguno, pero son de tan corta capacidad que con incomodidad se acomoda el Pueblo en sus concursos, y están tan maltratadas, así sus paredes como en sus tejados, que para cualquiera reparo que se quiera hazer se ha de gastar lo mismo que si se reedificasen de nuevo.—...Tenía también dicho lugar en su término y monte llamado la *dessa* otra Hermita titulada de los Santos Mártires San Quirico y Julita su Madre, de cuya fundación tampoco ay noticia, y en este año se ha demolido, verificadas todas las condiciones que V. S. expuso en su despacho de veynte de Marzo por ser necesario aquel terreno... Y también ha corrido el cuydado de dicha Hermita a cargo de dicho Concejo que le tenía señalada anualmente una suerte de leña, que su valor asciende a veynte i cinco a treynta reales, y los despojos de dicha Hermita están recogidos y sin vender hasta aora, porque el ánimo de dicho Concejo, como se lo notició a dicho Sr. Marqués de la Alameda era con permiso y licencia de V. S. construir en el referido sitio de la expresada Hermita de San Bartolomé demoliéndola ésta y lo mismo la de San Vito, una nueva de suficiente firmeza, decencia y capacidad para todo el Pueblo titulándola de San Antonio Abad y colocando en ella a *San Bartolomé, San Vito, San Quirico y Julita...*" (2). He aquí el *Decreto* del Obispado de Calahorra y La Calzada relacionado con este mismo asunto: "En la ciudad de Calahorra a veynte días del mes de Noviembre de mil setecientos y sesenta y seys años. El Sr. Dn. Joseph Ruiz de Otheo, Previsor y Vicario General de este Obispado de Calahorra y la Calzaada. Por el Ilmo. Sr. D. Juan Luelmo y Pinto, Obispo de dicho Obispado, del

(2) Manuscrito 2.º de Fábrica de la Iglesia Parroquial de Otazu.

Concejo de S. M.... dijo daba y dió comisión en forma a el dicho Concejo y Vecinos para... construir de nueva planta con el título de San Antonio Abad *colocando en ella las Imágenes de las demás Hermitas...*" (3).

Con la copia de estos documentos está ampliamente demostrada la procedencia de las estatuas de S. Bartolomé y S. Vito. En cuanto a las de S. Quirico y Santa Julita no figuran en la ermita de S. Antonio, pues, aunque fueron depositadas juntamente con las anteriores, han desaparecido, seguramente destruidas por la carcoma. En cambio existen dos imágenes de la Virgen y otra de S. Bernardino de Sena, cuya procedencia se ignora; de ello trataremos luego. Respecto a la fecha y a los artistas nada hemos podido conseguir en la documentación examinada.

Antes de entrar de lleno en el estudio de las imágenes, permítansenos adelantar, para mejor comprensión, que la iglesia de San Martín, patrono del pueblo, en sus orígenes pertenece al período de transición del románico al ojival, siendo excelente botón de muestra de la resistencia de Alava a adoptar usos nuevos; esta humilde iglesia rural es el símbolo de la España tradicional encariñada con su pasado, apegada a sus usos y costumbres y enemiga de toda novedad que borre o amortigüe la veneración hacia los tiempos que se fueron. "El espíritu que anima las obras scultóricas de los artistas, a partir de la primera década del siglo XIII, es muy distinto del que informaba al arte viejo. Estas esculturas recogen una tradición, pero en las cuales se manifiesta toda la fuerza y toda la inquietud de la pujante cristiandad" (4). La obra de nuestros viejos imagineros románicos y góticos estuvo mucho tiempo desconocida; las más de las veces éstos no inventaron nada, copiaron, pero no por eso pierden su mérito, puesto que de un modelo inanimado, inerte, hosco y frío supieron sacar una composición esencialmente viva y expresiva; y bajo estas formas, por toscas que sean, existe siempre un pensamiento moral y religioso.

Toda la extensa gama de excelencias, virtudes, títulos, atributos, advocaciones y prerrogativas con los que la piedad humana ha representado a la Santísima Virgen a través de los siglos basándose en la fe, la tradición y la leyenda pueden reducirse a dos tipos iconográficos fundamentales: la Virgen orante, casi siempre si el Niño Jesús, y la Virgen en Majestad, entronizada o sentada sosteniendo siempre al Divino Infante, del que nunca se desprende. Este segundo

(3) Ibidem.

(4) MARQUÉS DE LOZOYA. *El Arte Gótico en España*. Labor, S. A. 1935, página 71.

tipo representa la apoteosis de la maternidad divina y humana de María. Haremos un ligero esbozo del segundo tipo, que es lo que por ahora nos interesa.

Desde los tiempos primitivos del cristianismo el culto de la Virgen estuvo unido al de su Divino Hijo, y esto, precisamente, por ser madre del Verbo encarnado: "María, de la cual nació Jesús, que es llamado Cristo", constituyendo esta verdad uno de los dogmas principales de la fe cristiana. Consecuencia lógica con estas creencias fué la aparición de María en el arte, si bien penosa y lenta durante los cuatro primeros siglos de nuestra era. Así vemos algunos destellos de esta iconografía en las catacumbas de Priscila en dos pinturas en que la Virgen figura sentada en un trono sosteniendo al Niño Jesús en actitud de amamantarlo. Precisamente en estas dos representaciones pictóricas, juntamente con la Adoración de los Santos Reyes de las catacumbas de Domitila, hay que buscar la semilla y origen de toda la iconografía de la Virgen entronizada o en Majestad.

A partir del Concilio de Efeso, la devoción a María experimenta un gran florecimiento y auge siendo los artistas bizantinos quienes asimilan los primitivos tipos iconográficos de las catacumbas cristalizándolos y adaptándolos a las ingentes basílicas bizantinas. Es lógico que estos mismos artistas representasen a la Virgen bajo el aspecto de emperatriz, es decir, ceñidas sus sienes con corona imperial profusa y ricamente adornada y su indumentaria pesada y recargada de pedrería y bordados, no sosteniendo en su mano, ni cetro, ni poma, etc., sino más bien un paño, aunque sin desdeñar por completo el tipo latino, sencillo éste a la par que elegante. Sirvan estas líneas para refutar a los autores partidarios de que la iconografía mariana nace con el estilo románico; aunque sí debemos afirmar que en esa época adquiere un florecimiento enorme debido a la devoción y a la piedad mariana que animaba a los fieles y artistas de los comienzos del segundo milenio.

La Virgen entronizada, sentada en trono o sin él, es la característica postura de la Virgen Madre, su representación más auténtica, genuina y originaria, arrancando, como hemos dicho, de las catacumbas.

Otro concepto muy interesante, digno de tener muy en cuenta al estudiar esta clase de imágenes en España, es su origen y fuente. Por fortuna existen todavía en nuestros archivos y bibliotecas buen número de manuscritos miniados rica y profusamente ilustrados, que son un puro reflejo de toda la iconografía románica y posterior en nuestra patria.

Durante la época románica el tipo preponderante en esta clase de

iconografía es la Virgen en Majestad con sus dos tipos fundamentales: completamente simétrico y frontal con el Niño sentado en medio del regazo materno, y el tipo asimétrico en que el tierno Infante aparece sentado sobre una de las piernas de María. Ambos tipos proceden del arte bizantino, copiados, sin duda, de los iconos y marfiles orientales. Muchos autores sostienen que el segundo tipo es una revolución del primero, siendo, al parecer, simultáneos; aunque es justo reconocer que el tipo ladeado se emplea casi constantemente en el segundo período del románico y principios del gótico; en cambio el frontal y simétrico es muy corriente en el siglo XI y principios del XII, con honrosas excepciones, como la Virgen del Claustro de Solsona (Lérida) del siglo XI.

Muchas veces hemos comparado la evolución del arte iconográfico mariano de los primeros siglos del segundo milenio con el crecimiento y formación paulatina y lenta de los niños en el primer año de su edad. Durante los cinco primeros meses permanecen quietos, sin expresión, rígidos; es el hieratismo, estatismo, rigidez, frontalidad, rudeza de forma y seriedad de las primeras Vírgenes románicas. A los cinco o seis meses los niños empiezan a sonreír, a moverse, a cambiar de postura, pero todavía no se levantan; es el segundo período del románico y principios del gótico en que aparece la sonrisa a flor de labios de la Virgen y del Niño, se pierde la frontalidad, rigidez y hieratismo, el Niño pasa a una de las rodillas de la Madre, generalmente la izquierda, aparecen los pliegues angulosos en las túnicas y mantos. A los nueve meses ya se levantan los niños, se vuelven y juegan con la madre tocándole y cogiéndole la barbilla, los bucles del cabello, la toca, los vestidos, etc....; es el momento en que las Vírgenes góticas se levantan de su trono, sostienen al Niño en el brazo y aparece éste jugando con una flor, un fruto, un pájaro, riendo y acariciándose mutuamente, entablando cariñosos y animados diálogos con encanto y efusión; es la plenitud del gótico.

Sentadas estas generalidades vamos a estudiar las imágenes, objeto de este pobre trabajo. Todas se conservan, como hemos dicho, en la ermita de San Antonio Abad del pueblecito de Otazu (Victoria) y en el altar del Santo. No cabe duda que éste no es su lugar apropiado, puesto que no responden al estilo, ya que el altar es de un barroco recargado, y además no hay más hornacina que la que ocupa el Santo. Una de ellas está en el lado de la Epístola, la otra en la parte superior central del retablo, y las dos restantes debajo de la mesa del altar. Hasta hace algunos años todas estas imágenes se guardaban en la cámara superior de la sacristía de la ermita, desde el año 1770 en que se construyó la actual con los materiales

de derribo de las ermitas de San Vito, San Bartolomé y San Quirico y Santa Julita su madre, como lo comprobamos en otro trabajo y lo acabamos de señalar.

Aunque no figura en el manuscrito "Libro 2.º de Fábrica" del Archivo parroquial, el origen y procedencia de estas dos imágenes de la Virgen, es muy verosímil y aún probable que proceda una de ellas, la más antigua, de la primitiva iglesia de San Martín, puesto que sus características responden a la misma época, como asimismo queda demostrado en otro trabajo nuestro (5); la otra bien po-



Figura 1.



Figura 2.

dría provenir de alguna de las tres ermitas citadas o quizás mejor de los "mortuorios" de Sarricuri o Petriquiz. Algún cura párroco, viendo que en la cámara citada se deterioraban, las colocó en el retablo mencionado. Es obligación nuestra el señalar que ninguno de ambos lugares es el sitio adecuado, pues existiendo en Vitoria

(5) «El nuevo pórtico de la iglesia de San Martín de Otazu». B. R. S. Amigos del País. Año V. Cuaderno, 2.º.

un Museo, se deberían realizar las gestiones pertinentes para su traslado inmediato antes de que sea demasiado tarde.

La talla de la figura (1.^a) representa a la Virgen en majestad guardando la frontalidad, aunque no la simetría. Mide 1,10 m. de altura, es de madera de nogal policromada bastante deteriorada, apollada y carcomida, faltándole la mano derecha desde la muñeca, con la que sostendría una poma, como en la Virgen de la Esclavitud de la catedral vieja de Vitoria, y aún más probable un cetro floreado, como en las de Andagoya y Angostina. La indumentaria se reduce a una túnica sencillísima que le cubre desde el cuello hasta los pies. El manto abierto se posa en los hombros cayendo por su propio peso y cruzándose sobre su cintura formando deliciosos y graciosos pliegues, sobre todo los de la pierna derecha; asimismo esta prenda es sencilla, no presentando bordados, franjas ni "apliques" metálicos. Los dos bordes próximos al cuello están sujetos por un fiador, cinta, banda, cordeliere o cordón flojo. La cabeza la tiene tocada con un velo corto, sencillo y delgado, símbolo de la virginidad, intimidad y recogimiento, destinado a ocultar su cabello del que únicamente se ven unas trenzas ensortijadas. Sobre el velo figura una corona con florones, tallada en el mismo bloque de madera; está bastante deteriorada. Se ven solamente las puntas de los pies calzados, en posición horizontal. El Niño está sentado sobre la rodilla izquierda de la Madre, levantando algo más su piernecita derecha, dando al conjunto un aire armónico, elegante y vistoso; su mano derecha la tiene en actitud de bendecir, sosteniendo con la izquierda una esferita, emblema del mundo. Su rostro es redondo y el cabello lo tiene peinado en bucles semejando un casquete, reminiscencia ésta muy romántica. Ambas figuras presentan una sonrisa ingenua y arcaizante. Esta imagen está hueca, teniendo su parte posterior cubierta por una tabla de haya asimismo bastante deteriorada.

La imagen de la figura (2.^a) representa también a la Virgen sedente y ladeada, siendo asimismo de madera de nogal policromada y en mal estado de conservación; mide 1 m. de altura; también le falta parte de la mano derecha con la que sostendría un cetro floreado. El trono es algo más elevado que en la anterior y el conjunto del cuerpo más estrecho y esbelto. Su expresión no es tan arcaica, reflejando más seriedad, a la par que más dignidad. Todo cuanto hemos apuntado acerca de la túnica, manto, velo, cabellos, corona, calzado, etc., en la talla anterior se puede aplicar a ésta, si bien el cordón sujetador del manto está más tirante, figurando entre éste y el cuello una bonita rosácea. La postura del Niño es idéntica en ambas, diferenciándose en que con la mano izquierda

sostiene un libro, símbolo de su divina sabiduría. Esta imagen es posterior en algunos años a la anterior, como parecen confirmarlo los siguientes detalles: la mayor estilización del rostro y del conjunto, la expresión, los ojos no son tan almendrados, la sonrisa del Niño no es tan arcaizante, el manto está más ceñido, más sujeto al cuerpo por el fiador, presentando los bordes del cuello vueltos hacia fuera, la túnica está más ajustada al cuello, y más ornamentada la posición del fiador y, sobre todo, la rosácea.

Como final de este breve estudio, procuraremos fecharlas lo más acertadamente posible. Debemos tener muy en cuenta que, al principio del siglo XIII o primeros años del XIV, de ninguna manera más a la escultura, se mezclan e incluso se confunden, encontrando imágenes de tipo románico con atisbos de naturalismo gótico, y, recíprocamente, tallas góticas que conservan la técnica románica. Otro punto que no debemos olvidar es que estas estatuas pueden ser de arte popular. Ninguna de las dos imágenes es francamente románica, aunque guardan reminiscencias e influencias del segundo período de este estilo, como son: la frontalidad, las coronas, los atributos, los velos, el peinado de los Niños guardando estrecha relación con el peinado de algunos apóstoles de la Cámara Santa, de Oviedo, con el de algunos personajes de las Estaciones del Claustro de Silos, de los de la iglesia de Santiago de Carrión, etc... Son góticas, pues el niño no aparece ya sentado en el regazo de María, sino sobre la rodilla izquierda; la Virgen y el Niño, aunque no formando todavía escena completa, sin embargo, no se presentan disgregados totalmente la una de la otra; Jesús ya no viste la ropa consular, sino sencilla túnica, careciendo de corona; los pliegues de los vestidos no son caligráficos, ni amanerados, sino más bien naturales, presentando más movilidad y expresión que los románicos. Por todo lo expuesto vemos que la primera de las imágenes corresponde al estilo gótico de la primera mitad del siglo XIII, respondiendo más o menos al estilo de la parroquia en la que, se supone, recibió veneración; y la segunda, aunque respondiendo al mismo estilo, puede ser algo posterior, pudiendo fecharse en la segunda mitad del siglo XIII o primeros del siglo XIV, de ninguna manera más tarde, pues todavía conserva el Niño el libro e imparte bendiciones, siendo cierto que en el segundo período del gótico el Niño abandona esta actitud y se entretiene jugueteando con una flor, pajarito, y acaricia a la Madre, etc. Estas imágenes forman puente entre la de Estibáliz (s. XI-XII), y las de Miranda de Arga, en Navarra (s. XIV), y la del Museo del Monasterio de Vileña (Burgos), también del siglo XIV.

Como dijimos en otro lugar (6), en Alava hubo un renacimiento arquitectónico en las postrimerías de la duodécima centuria y durante todo el siglo XIII. Lo propio podemos decir de la escultura religiosa. Se conocen muchas imágenes, existen todavía muchísimas ignoradas y han desaparecido las más, que pueden comprobar esta afirmación. Todas ellas, sin llegar a ser obras maestras, están primorosamente talladas, destacando su naturalismo, sobriedad y buen gusto por la corrección. Sin género de duda existió en Alava, durante este período, un artista desconocido, verdadero maestro en el arte escultórico religioso en madera, ya que existen varias imágenes que se pueden considerar talladas por la misma mano, como las de Andagoya, Angostina, las de Otazu, etc.

Estas dos imágenes estuvieron destinadas al culto público en el interior de alguna iglesia o ermita. Teniendo en cuenta que en el período románico y gótico no existían los retablos como en nuestros días, la colocación más corriente de estas imágenes exentas era sobre la mesa del altar directamente, o bien sobre una pequeña grada o plataforma adecuada a la imagen, o también sobre una columna, pilar o pedestal detrás del altar, e incluso, en ciertas iglesias de más categoría, sobre el altar dentro de un baldaquino o ciborio. La oquedad semicilíndrica que ambas imágenes presentan en su parte posterior nos hacen sospechar que estarían colocadas sobre la misma mesa del altar o bien sobre una grada del mismo, sostenida y apoyada la estatua por la parte posterior por un soporte de madera vertical para evitar su caída.

La escultura hagiográfica del siglo XIII consta de un número muy reducido de tipos: los Apóstoles, San Miguel, San Juan Bautista, los Angeles y algún otro más. De aquí la importancia que tiene para nosotros el haber encontrado estas dos imágenes de santos; las de la Virgen, por el contrario, abundaban muchísimo más en aquella centuria.

La talla de la figura (3.^a), representa al apóstol San Bartolomé. Como hemos indicado al principio, esta imagen recibió veneración en la antigua ermita dedicada en su honra y situada en el lugar que ocupa la actual de San Antonio Abad y que fué derruida el año 1766. Como la dos anteriores es de madera de nogal y mide 67 centímetros de altura; está hueca por la parte posterior así como por la cabeza; estuvo policromada, aunque hoy apenas queda nada de la misma; está muy deteriorada, apolillada y carcomida, faltándole la mano derecha; en la cara le faltan trozos de madera, en cuyos huecos se observan trozos de tela y estuco, lo que nos de-

(6) *Ibidem.*

muestra que la cara la tuvo enlizada y el resto del cuerpo no. Con la mano izquierda sostiene un libro cerrado, símbolo de su evangelización, y debajo del cual parece divisarse un cayado, símbolo de sus correrías evangélicas; con la mano derecha sostendría un cuchillo, instrumento de su martirio, del que se sirvieron los verdugos para quitarle la piel en vida. San Bartolomé es uno de los santos más populares y a los que más veneración se profesó en el país vasco durante la Edad Media, pues en Alava pasan de 60 las



Figura 3.

iglesias y ermitas que le tuvieron y tienen por Patrón, ocurriendo lo propio en Guipúzcoa y Vizcaya. Bartolomé fué elegido por Cristo para ser uno de sus doce apóstoles cuando formó aquel Colegio Sagrado; por lo tanto, fué testigo de su vida y hechos milagrosos, siendo al mismo tiempo instruido en su divina escuela. Después de haber sido favorecido con la plenitud del Espíritu Santo en su misteriosa venida, llevó la luz del Evangelio a las naciones más bárbaras del Oriente, las Indias. El último viaje realizado por Bartolomé a la Armenia, y estando predicando en un lugar obstinada-

mente adicto al culto de los ídolos, fué coronado con un glorioso martirio, el más doloroso y cruel de todos cuantos se conocen, pues fué desollado en vida. La indumentaria de la estatua del Santo se reduce a una túnica que le cubre hasta los pies, y un manto que le tapa los hombros cayendo por su propio peso; por la parte delantera lo tiene recogido con la mano izquierda, estando sujeto por debajo del cuello con un fiador. La expresión del Santo es a la vez seria, melancólica y meditabunda, debido a los ojos, que tiene casi cerrados; el peinado, en forma de casquete, tiene reminiscencias románicas y es parecido al peinado de San Jerónimo de la catedral de Chartres (siglo XIII), y al de algunos de los apóstoles de la puerta Norte de la catedral de Avila (siglo XIII); la barba la tiene corta y está señalada con algunos surcos o líneas verticales; tiene también bigote. El peinado, las barbas y los pliegues de los vestidos nos recuerdan a los personajes del relieve en el coro de Notre-Dame, de París, representando el milagro del "Entierro de la Virgen", del siglo XIII. Los pliegues de los vestidos son sencillísimos, guardando, al propio tiempo, gran naturalidad; no son caligráficos, ni amanerados como en el románico, ni tampoco son tan angulosos, ni tan abundantes como en el gótico del siglo XIV. Guarda cierta semejanza con las esculturas de Santo Domingo y Santa Ana del convento de las Dueñas, en la provincia de Zamora, y con las figuras que forman escenas de duelo llenando los costados largos de un sarcófago llevado al Museo Arqueológico de León, procedente de Carrión, y que, según Gómez Moreno, pertenece a la última década del siglo XIII. Todos estos detalles nos inducen a creer que esta estatua pertenece también a las postrimerías del siglo XIII.

No se conserva más que la cabeza de la imagen de la figura (4.^a); es también de nogal y representa al glorioso mártir San Vito, y que, según el Martirologio, fué oriundo de Sicilia, de familia noble, que tuvo la felicidad de ser instruido en la fe e inspirado de los sentimientos más perfectos de su religión, por su cristiana ama de leche, Crescencia, y el marido de ésta, Modesto. El padre de Vito se irritó sumamente al descubrir que su hijo tenía aversión invencible a la idolatría; y viendo que no podía reducirle con azotes y otros castigos semejantes le entregó al gobernador Valeriano, quien usó en vano de cuantas artes le sugirió su industria para convenecerle a condescender a la voluntad de su padre y a los edictos de los emperadores. Escapose de las manos de éste, huyendo a Italia en compañía de Crescencia y de Modesto. En Lucania recibieron la corona del martirio durante la persecución de Diocleciano, siendo aún bastante joven San Vito. Su fiesta se celebra el 15 de junio.

Esta imagen estuvo colocada en la ermita de su nombre, empla-

zada en la parte Este del pueblo, cerca del camino que conduce al término campanil de "Larra"; en su lugar se levanta hoy un hermoso crucero de piedra. El peinado difiere bastante del de San Bartolomé, pues lo tiene extendido formando melena, con ligerísimos indicios de bucles y una especie de tupé sobre la frente; ostenta asimismo, barba cortísima, trazada de la misma manera que la de la imagen anterior; su expresión es seria y melancólica. Pertenece a la misma época y al mismo estilo que la de San Bartolomé.

La estatua de San Bernardino de Sena es barroca del siglo XVII, y la de San Antonio Abad del XVIII, época en que se construyó la ermita.

No queremos dar por terminado este trabajito sin antes poner de manifiesto que estas estatuas son más o menos coetáneas con la primitiva iglesia de San Martín, es decir, que en el pueblo de Otazu y en gran número de aldeas alavesas, a fines del siglo XII y durante todo el siglo XIII, existió un florecimiento religioso y artístico que dió lugar a la erección de la parroquial y de las ermitas citadas, juntamente con las imágenes de sus Santos Patronos. Posteriormente la iglesia parroquial sufrió varias reformas y ampliaciones, hasta que en el año 1747 se construyó el campanario y en 1780 el famoso pórtico, honra y orgullo de los moradores de Otazu y émulo de las aldeas comarcanas, obra, como dijimos (7), del maestro de obras y edificios don Rafael Antonio de Olaguibel. En nuestro estudio sobre este pórtico, y refiriéndonos a su arquitecto, decíamos textualmente lo siguiente: "Aunque no tenemos la certeza absoluta, ya que, debido a nuestra profesión, nos vemos obligados a vivir lejos de Vitoria, siéndonos, por lo tanto, imposible, por el momento, consultar los Archivos, sin embargo, presumimos que *Rafael fué hermano del famoso arquitecto Justo Antonio de Olaguibel*, puesto que coinciden los dos apellidos, vivieron en la misma época y en la misma ciudad; aún más: los planos de la plaza de España de Vitoria, fueron trazados por el genial arquitecto Justo el año 1780, tres años después que Rafael trazó el plano del pórtico que nos ocupa". Hoy podemos rectificar muy gustosos nuestra anterior hipótesis, debido a los datos interesantísimos suministrados por nuestro distinguido amigo el ilustre arquitecto vitoriano don Emilio de Apraiz Buesa, quien con fecha 28 de septiembre de 1949, en atentísima carta, nos decía textualmente lo siguiente: "Don Rafael Antonio de Olaguibel, natural y vecino de la ciudad de Vitoria, casa en 25 de junio de 1742, en la parroquia de San Idefonso, con Benita Joachina de Quintana, también natural y vecina

(7) Ibidem.

de Vitoria. Los padres de este Rafael Antonio fueron Domingo de Olaguíbel, natural de Foronda, y María de Liernia (?), nacida en Betoño. Los padres de la Benita Joachina fueron Santiago de Quintana y Francisca de Sabando, nacidos, respectivamente, en Urbina de Basabe (en el Real valle de *Baldeguevea*), y en Vitoria". Todo ello lo he leído personalmente en los libros de Bautismos y Matrimonios de la desaparecida parroquia de San Ildefonso, que se conservan en el archivo de San Pedro.

Asimismo, en el folio 48 del Libro 3.º de dichos Bautismos, que comienza en el "año 1741 (septiembre) al 1837, inclusive", encuentro la partida de bautismo del arquitecto Justo Antonio que, copiada a la letra, dice así: "En siete de Agosto de mil setezientos y cincuenta y dos años, yo, don Pedro Ant.º Ruiz de Azúa, Cura de la Ig.ª Parrochial de San Ildefonso de la Ciudad de Vitoria, bautizé un niño a qn. le puse *por nombre Justo Antonio*, y nació según declaración de la Comadre a las quatro y media de la mañana de dicho día; hijo legítimo de Raphael Antonio de Olaguíbel y Benita Joachina de Quintana, Vecinos y naturales de esta expresada Ciudad; Abuelos Paternos Domingo de Olaguíbel, natural de Foronda y María de Liernia (?), natural de Betoño, vezina que es y él lo fué de esta referida ciudad. Maternos Santiago de Quintana, natural de Urbina de Basabe, en el valle Real de Baldeguevea (sic), y Franca. de Sabando, natural de esta Ciudad, y Vez. que fueron de ella: fué su Padrino Franc.º Ant.º de Goicoechea, natural y Vez.º de esta Ciudad, a qn. advertí el parentesco espiritual, y para que conste lo firmo.—D. Pedro Ant.º Ruiz de Azúa."

Revolviendo en el mismo libro, he llegado a encontrar los siguientes hijos de Rafael Antonio y Benita Joachina, que, citados con sus fechas de bautismo (casi siempre coincidentes con las de nacimiento), son: Juana Josefa de Olaguíbel y Quintana (27 de marzo de 1743); Juliana Manuela Id. Id (28 de enero de 1745); María Francisca Carola Id. Id. (4 de octubre de 1747); Manuel José Id. Id. (25 de marzo de 1750); JUSTO ANTONIO Id. Id. (7 de agosto de 1752); Eulalia Antonia Id. Id. (7 de febrero de 1759)... y acaso algún vástago más que no he tenido paciencia de encontrar.

De todo ello, como ve usted, se desprende que lo de *Antonio* no es apellido, sino nombre, ya que en la partida de bautismo transcrita se dice "le puse por nombre Justo Antonio"...

Con ello, y al no aparecer ningún Rafael Antonio entre los hermanos de don Justo, creo queda refutado lo de que "Rafael fué hermano del famoso arquitecto Justo Antonio de Olaguíbel, puesto que coinciden los dos apellidos..."; y, por si aún fuera poco, nos encontramos con que Rafael Antonio de Olaguíbel ejecuta en 1774

el embovedado de la magnífica librería del convento de Santo Domingo, según consta en el manuscrito anónimo, de fines del siglo XVIII, propiedad de la familia Verástegui.

Pero de lo que en modo definitivo nos prueba que el maestro Rafael Antonio de Olaguíbel es el padre del arquitecto Justo Antonio, es el hecho de que en diversas liquidaciones de las obras de la plaza Nueva, figura Rafael Antonio como sobrestante de las mismas y firma detrás del arquitecto, haciendo constar textualmente que es "su padre".

Para quien no conozca al Sr. de Apraiz (Emilio), debemos hacer constar que su amor a la verdad y su espíritu de investigador fino y concienzudo quedan reflejados en las siguientes líneas: "Respecto a las precisiones que me pedía sobre el parentesco de D. Rafael Antonio de Olaguíbel con nuestro Arquitecto de la Plaza Nueva, debo decirle, con mucho gusto, lo siguiente, en lo que no quiero vea el menor ánimo polemista, sino el deseo de restablecer la verdad". En efecto, la verdad es única y don Emilio la ha encontrado en el caso de Olaguíbel; por nuestra parte gustosísimos la confesamos para bien de la cultura, del arte y de nuestra querida Alava.

