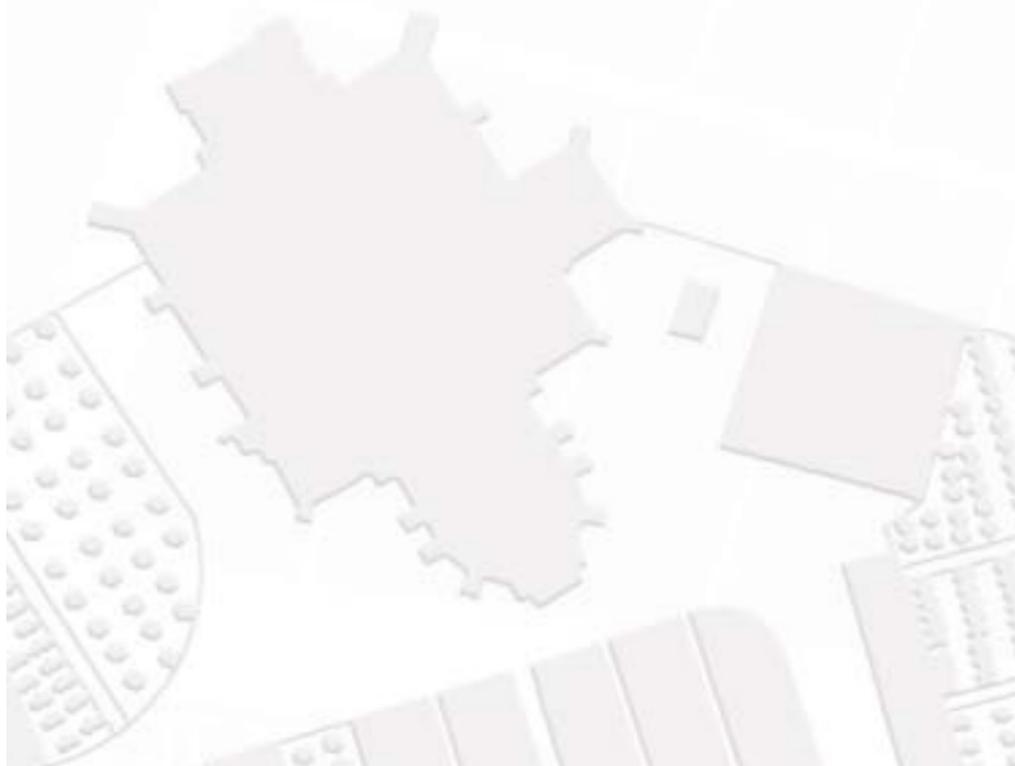


1

ARTE Y SOCIEDAD
EN LA HISTORIA DE
SEGURA

Joseba Intxausti Rekondo



Como pórtico a cuanto sigue en las páginas de este libro, parece conveniente referirnos a la historia local en cuyo contexto se ha ido gestando el patrimonio artístico de que hoy goza la Villa de Segura.

De entrada, sorprende que una población, que ha oscilado entre 1.000 y 2.000 habitantes en los últimos quinientos años y que, a tenor de su magnitud urbana, tampoco debió de superar esta última cifra en la etapa medieval, disponga hoy de tan significativos y variados edificios.

Un fenómeno de tales características apenas es comprensible sin tener conocimiento de lo que ha sido el pasado general de la Villa, que ha gozado de periodos de esplendor y hegemonía (s. XV-XVI), pero ha sufrido también en algunos aspectos básicos, de etapas prolongadas de decadencia política (s. XVII-XVIII), y que prácticamente quedó al margen de otras más recientes innovaciones, motoras del cambio como el ferrocarril, las grandes rutas o la industria (s. XIX-XX).

Es innecesario recordar que el patrimonio acumulado en Segura en arte y monumentos no puede ser contemplado a la luz del de Ciudades y Villas de mucha mayor envergadura histórica y demográfica. A pesar de ello y por ello, tiene el encanto de ser, digamos, un patrimonio a su medida, respetuoso con la modestia de su recinto y la dimensión de su comunidad.

En ese contexto propio, Segura puede resultar rica para quien sepa observarla.

Es ésta la historia de pocos hombres y mujeres, artesanos y comerciantes, con medios económicos más bien limitados, vecinos de un espacio urbano pero, incluso así, en buena parte rurales, tercamente amarrados a su recatada realidad intramural, aun en siglos en que llegaron a configurar y liderar un “señorío colectivo” en la comarca (1384-1615).

Lo mismo la pérdida de tal hegemonía (1615) como los contratiempos habituales en siglos pasados (incendios, epidemias, guerras...), parece que fueron asimilados como un estímulo para reafirmarse, expresando esa su voluntad también a través de la creación artística. Por ello, Segura dio cuerpo también a otra forma de señorío, la de las artes (s. XVII-XVIII).

En esos dos siglos, las aspiraciones de los vecinos urbanos de la Villa y el mecenazgo de algunos de sus hijos más pudientes, nacidos aquí y afincados por doquier, permitieron sobreponerse en lo artístico a un ámbito municipal ya muy limitado, produciendo obras no superadas en la Villa ni antes ni después.

Así, pues, se constata que en una historia local en la que parecen predominar claramente las continuidades sobre los cambios, con una estabilidad poblacional rayana con la monotonía, Segura ha vivido situaciones notablemente diversas e incluso contrapuestas a lo largo de los siglos. De ello vamos a hablar.

1.La herencia medieval

Sin olvidar los recientes hallazgos de la arqueología medieval que apuntan en Segura a los siglos XI-XII, debe decirse que los primeros hechos, tomados en consideración por la historiografía tradicional, se datan entorno a su fundación en 1256, es decir, tardíamente, en la Baja Edad Media central; pero el Medioevo segurarra puede decirse que se prolonga hasta los comienzos del siglo XVII, mucho más acá del límite medieval convencional de 1453 ó 1492.



Privilegio de Pedro I (1351), confirmando la Carta-Puebla de la Villa.

En efecto, desde puntos de vista fundamentales de su condición de Villa (institucional, económico o político, por ej.), es en las dos primeras décadas del XVII cuando se cierra en Segura una etapa de tres siglos y medio (1256-1615), primeramente de constitución y maduración propias (1256-1374) y, después, de expansión y dominio municipales en la comarca (1384-1615).

Al primer momento corresponde el afianzamiento jurídico y urbanístico de la Villa, y su afirmación social, política y económica: Segura termina siendo, en verdad, una “Villa por sí”, capaz de organizarse y llevar adelante con eficacia su autogobierno, desde un Concejo Abierto hasta un Regimiento o Concejo Cerrado, con sus autoridades y oficiales, dueña de unos caminos en Tierra Llana, capaz de ofrecer una seguridad armada.

A partir de 1374, esa eficacia -demostrada en sí y proyectada en el contorno- presenta la suficiente atracción para que colaciones, aldeas y universidades del Goierri, desde Legazpi a Zegama, se acojan a la Villa, avicinándose en ella en tiempos en que las turbulencias armadas de los Parientes Mayores cuestionaban la seguridad de bienes y personas.

Sin embargo, en aquella Edad Media final (1350-1500), esos éxitos no fueron suficientes para asegurar la pervivencia de las edificaciones medievales.

Avatares no previstos (y más bien temidos que previsibles), como los incendios de 1422 ó 1491, resultaron devastadores, de modo que en el perímetro marcado por las murallas ardiéron multitud de viviendas y edificios.

Acontecimientos de esa índole, y otros, hacen que nuestra herencia de la Edad Media en monumentos y obras de arte sea mínima, y que las actuales edificaciones, al menos en su forma actual, apenas lleguen más allá del 1500.

Con la conquista de Navarra, Segura dejó de ser Villa de frontera en 1512, y los hechos de armas posteriores no la alcan-

zaron en la Edad Moderna, al menos, en sus viviendas y monumentos, aunque, como se verá, el fuego sí se hizo de nuevo presente, suponemos que afectando a la herencia medieval, en alguna medida no precisada.

Consecuencia de todo (y no sólo de los incendios), la actual iglesia parroquial de la Asunción -construcción emblemática, y en principio nada más perenne que ella, toda ella de piedra- apenas presenta en sus elementos piezas con que diseñar una hipotética historia medieval: “si se examina su ábside poligonal, por la parte exterior se observa un hermoso ventanal, hoy tapiado, con tracería gótica y la inscripción Ave María, en caracteres góticos, en una piedra sillar de la última hilada, junto al alero”, escribe M. A. Arrazola. Eso es todo, junto a estructuras columnarias de la cabecera que parecen evocar edificaciones góticas del s. XV.

Poco conocemos, pues, de aquella iglesia primitiva, único edificio que se salvó del incendio general de 1422.

De la primitiva iglesia de San Andrés sabemos que la Cofradía así denominada determinó que de las sanciones impuestas a los infractores del acuerdo firmado (1374) se destinaría una cuarta parte a las obras de la misma: 250 maravedís de cada multa de mil ms. La población segurarra se cuidó, pues, de aquel edificio, pero está por estudiarse qué vestigios restan hoy de aquellas primeras horas góticas de la Ermita.

Por otra parte, ¿qué decir de los muros que defendían el recinto urbano? Se trabajó durante años en su reconstrucción, una y otra vez (1424-1433, 1491...). ¿Cómo eran sus muros, torres, almenas y puertas? Podría muy bien ser que los vestigios medievales hayan sido ya barridos por restauraciones, mejoras, añadidos y demoliciones posteriores. ¿En qué medida?

Si estas son nuestras ignorancias y carencias respecto de la arquitectura medieval de Segura, cabe suponer, como de

hecho sucede, que la escultura o pintura medievales, tan ligadas con aquélla, no han tenido mejor suerte.

Sin embargo, hay un capítulo medieval que es una sorpresa aún hoy para los ojos contemporáneos. ¿Cómo no admirar ese urbanismo de “villa-almendra” medieval que las fotos aéreas de hoy nos muestran tan nítidamente? Aparece clara la imagen del perímetro urbano medieval, alterado, sin duda, en los contenidos pero tenazmente originario en sus formas y propósitos urbanísticos.

En sus orígenes, Segura tenía un recinto murado de 3,4 hectáreas que suponían 170 solares edificables, y ofrecía el plano que conocemos, con su trazado de calles norte-sur que estilizan el plano, con la travesía que las abraza y da horizontalidad, con sus edificios más nobles o modestos, con sus viviendas rigurosamente adosadas y apiñadas, con los espacios comunes, etc.; aun hoy es un trasunto vivo del plano urbano medieval. Incluso la plaza de San Juan, ya del siglo XVII, respeta la configuración originaria de los solares, pero tratando de abrir espacios públicos que se echaban de menos.

En cuanto a su urbanismo, la Segura moderna y contemporánea quedó sustancialmente definida en aquella Edad Media y los siglos posteriores no han podido borrar, en sus términos generales, aquel diseño urbanístico inicial.

La necesidad decimonónica de rebasar el cerco de las murallas, abriéndose a los Ensanches alcanzó también a Segura abriendo brecha para un plan parcial, y la cabecera sur y sudoeste del recinto conoció entonces los cambios más importantes, al tiempo que aportaba muestras arquitectónicas estimables en los Palacios Alústiza y Zurbano.

Respondiendo a apremios evidentes, por una parte, y a intereses coyunturales, por otra, se retocó el conjunto urbanístico, desapareciendo Beheko Portalea (c. 1853) y Goiko Portalea (1878-

1879). Eran símbolos de un Medievo de difícil acomodo a los nuevos tiempos, tímidamente presentes también en Segura.

Antes de alcanzar el final de lo que podríamos llamar la “Edad Media segurarra”, es preciso recordar aquí que el siglo XVI nos dejó, además de las obras parroquiales que se verán, los palacios Guevara y Arrue y la Casa Aldaola; todos ellos formarían parte del conjunto de edificaciones que siguieron levantándose en siglos sucesivos.

2. La Edad Moderna, etapa de afirmación

En Segura, y desde su propia trayectoria histórica, podría decirse que la Edad Moderna abarca el periodo que va de 1615 a 1795, es decir, 180 años de historia.

Se abre con un final difícil de la etapa medieval, al constituirse en Villa las poblaciones que anteriormente se habían agregado a Segura y formado parte de su jurisdicción, la mayor parte desde 1384. El final viene marcado por la primera experiencia bélica y la crisis derivada de la misma que alcanzó a la Península tras la Revolución Francesa, con la Guerra de la Convención (1794). Comenzaba una era nueva.

La Edad Moderna segurarra presenta caracteres específicos en la Villa. Cubre un ciclo completo de su historia demográfica definida, en este caso, por la re-ruralización con el cultivo generalizado del maíz y rotación de cultivos, pero sin que ello suponga ningún crecimiento poblacional particular, siguiendo el ritmo de crecimiento provincial durante el s. XVII y rezagándose levemente en el s. XVIII. Los 1.198 hab. del año 1600 terminan siendo 1.230 en 1787. Algo exiguo.

Los cambios económicos vinieron dados, entre otros, por las

desanexiones de las poblaciones periféricas del municipio en 1608-1615 y la paulatina decadencia del Camino Real de San Adrián iniciada ya en el s. XVI, camino por otra parte definitivamente sustituido por el de Arlabán, quedando aquél reducido a mero Camino de Postas en el XVIII. Segura perdió el control de su espacio jurisdiccional, de los caminos y de su comercio, muy canalizado por la Villa en los siglos precedentes.

Las desanexiones tuvieron consecuencias inmediatas también en otro ámbito, el provincial. Los 176 fuegos, a cuya representación tenía derecho Segura en las Juntas Generales de la Provincia (tan sólo superada en número de fuegos por Tolosa y San Sebastián), quedaron reducidos a 60, con la pérdida consiguiente de poder decisorio en las mismas. De tener el 7,54% de los fuegos de la Provincia pasó a disponer únicamente del 2,57% (1615).

En cuanto al poder político local, el Concejo era ya desde antes un Concejo Cerrado o Regimiento, y en los siglos modernos serán sobre todo los notables de la Villa quienes más asiduamente detenten los cargos políticos en el mismo, y por consiguiente, también quienes determinen qué proyectos de nuevas construcciones y mejoras vayan a tener el respaldo público en la Villa, y en el caso de iniciativas privadas, cuáles merecían el visto bueno municipal.

2.1. Las letras y la música

Aunque en el presente ensayo vamos a atender a las artes plásticas y a la arquitectura en su historia pasada, no estará demás dar algún apunte sobre otras formas de arte como las Letras y la Música, expresión también de un clima general que valoraba positivamente las manifestaciones artísticas en general.



Escudo de Segura.

El mundo musical segurarra ha sido examinado por el historiador y académico J. A. Arana Martija. Se constata que la Parroquia disponía desde el s. XVI de su órgano, que hubo de ser reparado en el siglo siguiente (1647) y sustituido por uno nuevo (1691), para ello se recurrió al organero franciscano J. Etxebarria. Naturalmente, las inversiones en instrumento tan costoso exigían a continuación que alguien fuera a hacerse cargo de tocarlo en las fiestas litúrgicas locales y en las celebraciones institucionales (Juntas Generales, Visitas ilustres, etc.). Esa tradición tiene ya historia más conocida a partir del s. XIX, con nombres como L. Zaragozaño, L. Santa Isabel o J. Zunzunegi.

Por su parte, el txistu tiene una larga presencia en la Villa. Si la Alborada de Segura es pieza universal en el mundo del txistu (antigua pieza innovada por Luis Urteaga), la primera noticia de un txistulari conocido es algo tardía, de 1699, y las informaciones al respecto se repiten con asiduidad en los siglos XIX-XX: Pedro Iriarte, Jacinto Galartza, J. M. Telleria, etc.

Reflejo significativo de la tradición local deben considerarse los músicos segurarras que alcanzaron, en ocasiones, un eco digno de señalarse incluso en ámbitos extrapeninsulares: tal es el caso de los Pikasari en la Argentina (fines del XVIII y en el XIX), y de S. Galarza Arako en Portugal; en este caso, además, con una discografía abundante (50 LP).

Como un hecho singular debe recordarse que Segura guarda en su historia musical los primeros villancicos vascos que, junto a la letra, hayan transmitido de forma escrita la correspondiente melodía. Se trata de un villancico de 1705 que lleva el estribillo *Eder dek olaan gabia*, y de otro de la misma época que comienza *Nork orain esan lezake*. Lekuona sugirió que bien podían responder a un determinado ambiente cultural, en este caso patrocinado por los Lardizabal tanto en Laurgain como en Segura.

En siglos pasados las Letras han tenido también un sitio en la Villa, o entre sus hijos que, nacidos aquí, vivieron fuera. Recordemos siquiera a Luis de Guevara, escritor en castellano y autor de novelas cortas, típicas del s. XVII, así como a J. I. Gerriko que, en el otro extremo de la prosa práctica, en 1805 terminó de redactar su manual catequético en euskera y que más de medio siglo después fue editado en dos gruesos volúmenes.

Pero volvamos al objeto propio de estas páginas.

2.2. Arquitectura y artes plásticas

Junto al mundo artesanal e industrial, Segura ha sido también, en alguna ocasión, taller de trabajo de artistas, que ofrecieron su obra al exterior.

Tal fue el caso del escultor Diego de Maiora, aunque su escultura (dispersa en la región) no forma parte del actual patrimonio segurarra. No obstante, Maiora es citado constantemente como “vecino de Segura”. Desarrolló su actividad en la primera mitad del s. XVII, y dejó parte de su obra en los retablos de Olazagutía, Ozeta, Zerain y Ataun, entre otras localidades. En un contexto bien distinto, igualmente el pintor segurarra Joxemari Telleria Lezeta ha creado obra abundante para el exterior.

Casos con esta proyección extralocal y su producción inserta en la vida de la Villa merecen, sin duda, nuestra atención (me cuidaré de ellos en *Segurarren historia*), pero aquí me voy a limitar a los artistas esponsorizados por la comunidad local y con destino a la propia localidad.

La arquitectura y las artes plásticas son en la localidad el rostro

más firme del quehacer artístico, y también la forma de expresión social más duradera de los grupos e instituciones de la Villa. Son, por definición de origen, un legado social, y merecen por ello que nos detengamos más particularmente en ellas.

Las obras

No obstante la merma de poder sufrida por Segura a nivel provincial, la Edad Moderna segurarra no fue una etapa de sosiego inactivo o meramente conservador. Las iniciativas artísticas se fueron repitiendo en los siglos XVI-XVIII: éstos son, en realidad, la edad de oro en la que se levantaron los edificios económicamente más costosos y estéticamente más valiosos, llevados a buen término no sin que faltaran contratiempos y dificultades.

El incendio de 1638 destruyó el Convento de las isabelinas, ubicado entonces junto a la parroquia; el de 1645 quemó 37 casas y alcanzó a otras muchas. No obstante, la desgracia se sintió en ambos casos como un acicate, y la reacción fue inmediata y poderosa. Es entonces cuando se inician o animan proyectos como el de la edificación del nuevo y actual Convento de las concepcionistas (entonces isabelinas) y el coronamiento de las obras de la Parroquia, inacabadas desde el siglo XV y siempre a la espera de su remate.

No es éste el momento de adelantar lo que viene expuesto en las páginas que siguen, pero pueden mencionarse, al menos en lo referente a las obras de mayor entidad, algunos hechos y señalar algunas fechas del contexto social.

La destrucción del Convento que venía del siglo precedente dejó en situación precaria a la Comunidad de isabelinas y a sus

capellanes (1638); no quedaba sino pensar seriamente en una solución definitiva, quizá en la edificación de un nuevo Convento. La Provincia franciscana de Arantzazu (Cantabria), a la que pertenecía el monasterio, no carecía del escarmiento de incendios, ni de la experiencia en construcciones conventuales: recuérdense las edificaciones franciscanas de Tolosa, Arrasate o Zarautz en los cincuenta años anteriores o las obras promovidas por el P. Francisco de Zerain (†1644) en Arantzazu, tras el incendio trágico de 1622.

En Segura no se hará esperar el proyecto correspondiente y su puesta en marcha: los años 1641-1654 son los de las primeras obras del mismo, sin que se pueda pensar sino en proseguirlas hasta su coronamiento en las largas décadas que las siguieron hasta 1703. Fueron casi sesenta años de trabajos, más o menos constantes, que dejaron aún tareas por cumplir, tanto en la iglesia conventual como en el Convento mismo. Todo ello tuvo su remate a fines del s. XIX, con el dorado del retablo mayor (1879-1881).

En el caso de este convento isabelino nos encontramos ante un proyecto de envergadura, fundamentado sobre la iniciativa y financiación privadas, que precisó, además, de una voluntad colectiva de largo aliento, para canalizar afectos y armonizar intereses varios. No era ésta, ciertamente, una idea que se redujera a la medida de un palacete familiar, tal como muestran los costos habidos y la numerosa Comunidad a la que se quería dar cobijo en el nuevo Convento (el informe dirigido a Roma en 1646 habla de un Monasterio para 30 religiosas).

Como se sabe, la construcción de abadías y monasterios, de catedrales e iglesias ha sido, por lo común, trabajo arduo y lento. El caso de este Convento de la Concepción muestra, por tanto, una historia conocida por repetida, que, además, se estaba viendo casi coetáneamente en la propia Segura, a propósito de su Parroquia principal de la Asunción.

La iglesia parroquial, que antes de 1564 probablemente se limitada todavía a su cabecera antepresbiterial, comenzó a crecer en extensión y altura, con sus naves, estribos y campanario. Fueron 24 años de trabajos en los que no sólo participaron activamente los maestros de obras contratados, sino también, suponemos, oficiales y obreros de la Villa (1564-1588).

Sobre lo hecho, el siglo XVII trajo nuevas obras. Por el momento, a mediados del siglo, las urgencias del Concejo no estaban en la continuación de la obra de cantería, limitándose como Patrono de la iglesia al arreglo del órgano (1647), mientras se compraban solares para abrir la Plaza de San Juan y se construía una fuente en la misma (1645).

A pesar de las dificultades y de los menguados medios disponibles, no habían decaído los ánimos, y el Concejo decidió que debía darse el paso final para sustituir la cubierta provisional de madera que amparaba desde hacía años las naves parroquiales (según supone Astiazarain). Los años de 1686-1687 fueron de extraordinario ajeteo en la Villa, dado el volumen de las obras arquitectónicas proyectadas: las bóvedas sobre las naves, así como el coro y la escalera de acceso al mismo, todo ello en la Parroquia.

Esto coincidió también, año por año, con una iniciativa privada que aportaba los medios financieros para llevar a cabo las obras del Convento con su iglesia. Una vez más, como en el siglo precedente, nos hallamos ante un cuarto de siglo de grandes compromisos sociales y arquitectónicos (1686-1710), en circunstancias que no se repetirán ya más.

En cuanto a la arquitectura civil, recordemos que el s. XVII dejó un patrimonio no desdeñable en Palacios como Jauregi y Antonkalene, palacetes como Amarrandegi o Letraduenea y casas como Jazinto Antselmoenea o Segura. El protagonismo de los Lardizabal, que vamos a ver en el siglo siguiente, se expresa en estas décadas en su Palacio (1694-1695), que reciente-

mente ha venido a ser Casa Consistorial de la Villa (1983).

La obra artística del siglo XVIII tiene un signo nuevo en cuanto a sus realizaciones en la arquitectura religiosa mayor: el Concejo de la Villa y la Comunidad de Religiosas se cuidaron de dotar a sus respectivas iglesias, de los complementos artísticos necesarios, porque sus enormes espacios -construidos pero vacíos- realmente lo demandaban; no debe olvidarse, además, que en 1730-1733 el Convento construyó su Portería extraclausal y que el Concejo hubo de arreglar una vez más la torre-campanario (1732-1739).

La aportación principal de este siglo será la de los retablos mayores de ambas iglesias principales, obras sin duda de las más valiosas del patrimonio artístico de la Villa. Otra vez, tanto uno como otro son coetáneos: el de la Parroquia se sitúa en los años 1743-1747 y el de las isabelinas en 1745-1749. A ellos seguirán en años sucesivos las capillas y retablos menores hasta dotar a cada una de las iglesias de una amplia imaginaria en la segunda mitad del siglo.

Los protagonistas

La historia de la obra artística es siempre fruto de experiencias humanas complejas, desde el polivalente acto creativo del artista hasta el goce diverso de los destinatarios de la obra, sean éstos mecenas, marchantes o simplemente espectadores.

La historia de las Bellas Artes es en buena parte la de las relaciones del artista con su sociedad. Nos encontramos, por tanto, con dos primeros protagonistas imprescindibles: el creador de arte y el consumidor del mismo. Tanto montan, mon-

tan tanto el uno como el otro, porque la producción artística durable depende ciertamente de ambos, y la ruptura de tal relación es de ordinario un revés deplorable.

El patrimonio artístico de Segura es fruto de la colaboración de mecenas, artistas y artesanos, los unos locales, comarcales o de Euskal Herria y los otros venidos o colaborando desde talleres más lejanos.

La obra urbanística es una obra anónima, pues no conocemos a los diseñadores del tablero urbano de la Villa, aunque el huso que forma el ramillete de edificaciones del recinto amurallado difícilmente pudo ser concebido sin autores o modelos concretos; finalmente, fueron las generaciones posteriores, como comunidad de vecinos y habitantes, las protagonistas ejecutantes de cuanto nos ha llegado.

Tras aquella Edad Media diluida, en la Moderna somos más afortunados en nuestras informaciones, ya que, gracias a contratos y pleitos habidos y a las investigaciones hechas, tenemos la suerte de conocer nominalmente a bastantes de los artistas que confeccionaron los planos de las grandes obras, la traza de retablos, la escultura de la imaginería religiosa o la pintura de lienzos, al menos en lo que se refiere a la Parroquia y el Convento de la Concepción, si bien resta por investigar casi todo en la historia de las arquitecturas civil (palacios, palacetes, viviendas) y religiosa menor (humilladero, ermitas, iconografía popular, etc.).

Resumiendo, los artistas conocidos corresponden, fundamentalmente, a los tres ciclos de construcción que se han señalado ya: 1564-1588 en la Parroquia, 1686-1710 en el Convento y la Parroquia, 1743-1787 en los retablos de ambas iglesias. Las dos primeras etapas atienden a la construcción de los edificios religiosos, en dos fases sucesivas de obra, y la tercera se cuidó del acabado estético final de los espacios construidos, agregando altares, escultura y pintura.



Ermita de Santa Engracia.

No alcanzamos a conocer a los autores de la cabecera de la Parroquia, con la que se inició la edificación moderna de la misma. En la obra iniciada en 1564, los nombres principales que debemos recordar entre los arquitectos o maestros canteros (la línea que los distingue no siempre es nítida) son los de Miguel de Bolibar, Domingo Ariztiburu (o Errestaburu) y Martín Armendia que, con Juan de Vallejo como asesor, elevaron las paredes laterales de la Parroquia hasta el entablamento y la torre-campanario. Es la obra arquitectónica del s. XVI.

A partir de la fecha mágica de 1686, de la que se ha hablado, se ponen en marcha de nuevo en Parroquia y Convento obras en cuya historia tenemos a los responsable nominales de las

mismas: en ese año, Francisco Laincera y su hijo José tomaron a su cargo la construcción de las bóvedas de la Parroquia, mientras Juan Raón daba los planos para la Iglesia-convento y Miguel Martínez los ejecutaba. Es la época de las mayores obras de arquitectura de la Villa.

Tras los trabajos de reparación y finalización de la torre-campanario, en 1732-1739, todo ello a cargo de Domingo B. de Abaria, Ignacio y Gregorio Agirreburualde y Francisco Amiano, comienza la gran obra de dotación interior de la Parroquia (1743-1787). A la cabeza de los artistas del momento tenemos, en primer lugar al tracista del retablo mayor Miguel de Irazusta y al ejecutor del proyecto Diego Mz. de Arce; junto a ellos, el trío principal queda completado con Luis Salvador Carmona que es autor de la imaginería para el mismo. Ya en segundo plano pero siempre para el retablo mayor, aparecen Ignacio Aranburu con el camarín, Miguel de Salezan en la labor de cantería y Manuel de Alquizaleta con el trabajo del dorado.

En los retablos menores de la Parroquia se multiplican ya los artistas en la década de 1750-1760, desde el retablo del Crucifijo cuya traza es de Diego Mz. de Arce (1750) hasta la imagen del Crucificado de gran valor pero de autor desconocido y el dorado del altar por José de Quintana (1760).

La última gran obra interior de estos tres ciclos artísticos segurras es la de la iglesia conventual de la Concepción, por la que se dotó a este recinto sagrado de un digno retablo mayor, al tiempo que se daba cuerpo a capillas y retablos de menor entidad. En este caso, las franciscanas isabelinas pudieron contar con la colaboración de dos artistas franciscanos para erigir el Altar Mayor: fray Jacinto Sierra como tracista y ejecutante del proyecto, y fray Esteban López como mero ejecutante (1745-1749). José María Asón fue quien se encargaría del dorado de este altar en 1879-1881.

Tanto este retablo mayor como el conjunto de los altares menores en crucero, nave y capillas ofrecen un conjunto iconográfico franciscanista cuidadosamente pensado, aunque, en este caso, los artistas sean seculares, como los retablistas José Joaquín Arizaga, Juan A. de Iriarte y el escultor Manuel M. de Hontañón, sin que falte un ilustre pintor mexicano virreinal, Miguel Cabrera, autor del lienzo de la Virgen de Guadalupe (1761) que figura en el retablo correspondiente, obra éste de Francisco de Azurmendi (1787).

En este elenco de artistas, no exhaustivo, podemos comprobar que los nombres apenas se repiten, con una clara salvedad, el de Diego Mz. de Arce que había ganado la estima de autoridades y pueblo.

En este programa amplio y complementario de realizaciones, los artistas contaron con el apoyo institucional y el mecenazgo particular que permitieron financiar todo, no sin que faltaran momentos de aprieto, tal como sucediera en 1638 en la Parroquia, al agotarse los recursos municipales y salvándose la situación con la colaboración expresamente a la baja de vecinos carpinteros de la Villa, o en el Convento (1703), al no llegar a tiempo los recursos americanos para el pago de las obras terminadas.

El primer mecenas de Segura, si vale el término para el caso, era el Concejo o Ayuntamiento, al menos en lo referente a las inversiones en la Parroquia de la Asunción de la que era Patrono. La iniciativa de construcciones y mejoras dependió, por tanto, de la economía municipal y de la política que se quisiera seguir al respecto. Puede decirse, pues, que la Parroquia de la Asunción es fundamentalmente obra de los vecinos de la Villa, acordes en el Concejo para llevar adelante hasta el final las obras iniciadas, pero largo tiempo inacabadas.

Los benefactores particulares, sin embargo, han sido en varias ocasiones decisivos, no sólo por lo que aportaron en alguna coyuntura, sino también porque con ello sus iniciativas crearon entidades de referencia y proyectos de desarrollo abierto para las generaciones posteriores. Particularmente, tal es el caso del Convento-iglesia de las isabelinas.

Sin embargo, es de observar que, a falta de mecenas mejores, también los propios promotores particulares de las obras saben sacrificar su peculio personal. Así sucedió al comprarse los terrenos del nuevo convento a mediados del s. XVII, “gastando 17.729 reales, reunidos de algunas dotes de las religiosas, tomados con licencia de los Superiores” (Astiazarain).

Entre los bienhechores, cuatro sagas familiares deben ser señaladas aquí por el volumen y asiduidad de sus contribuciones económicas: los Arrue, que son pieza fundamental de la historia del Convento, los Lardizabal que actuaron tanto en la Parroquia como en el Convento, y los Zurbano y Alústiza que, además de su contribución a la Parroquia, deben ser recordados como innovadores del recinto urbano, constructores de los Palacios respectivos y en ocasiones bienhechores del Convento.

Por lo general, estos Notables no sólo fungían de mecenas, sino que algunos de sus familiares estaban presentes en las instituciones que apoyaban; podemos recordar a las religiosas Lardizabal del s. XVIII (Sor Antonia, Sor Ana, Sor Joaquina) o Arrue/Zurbano (Sor M^a Francisca, Sor Juana Josefa) entre las isabelinas. Si el caso de los Arrue tiene sobre todo por figuras principales a Antonio Arrue Irraraga (†1684) y su hija Beatriz (†1726), que hicieron viable el proyecto del nuevo Convento con una amplitud imprevisible, los Lardizabal presentan una continuidad generosa en el mecenazgo artístico de Segura, en ambos grandes centros religiosos de la Villa, por ejemplo con

Juan Antonio (†1733), Martín (†1743), Juan, Joaquín (†1775) a lo largo del s. XVIII. Martín y Juan nos legaron el retablo mayor de la Parroquia.

No hay que olvidar tampoco otros nombres que, sin alcanzar el mismo rango histórico, sacrificaron sus patrimonios personales en aras de iniciativas culturales y sociales cuyos frutos alcanzan también a la Segura actual. Así, recordemos a Nicolás de Guevara (retablo de Santiago en la Parroquia), María García de Aldaola y Ana de Zerain (dormitorios del Convento, 1653); un tándem Lardizabal hizo posible el retablo mayor del Convento (1745), y pórtico y entorno parroquiales son fruto de acuerdos habidos entre el Ayuntamiento, los vecinos propietarios, y los Alústiza y Zurbano, a fines del s. XIX.

No han faltado en la producción artística como en obras de carácter piadoso o social bienhechores más modestos que entregaron una gran parte de sus bienes al Concejo, Parroquia, Convento o pueblo. El Vicario F. J. Mandiolaza financió el retablo del Crucifijo en la Asunción (1750) y remodeló Latinetxea (c.1780), y el sacerdote Eustaquio Izagirre, de vuelta de la Argentina, pagó el dorado del retablo mayor del Convento (1879).

Por último, es de recordar que algunas de las realizaciones arquitectónicas privadas de la Villa han venido finalmente a manos del Ayuntamiento segurarra o están a disposición de los vecinos: el Palacio Lardizabal es Casa Consistorial (1983), la Casa Zurbano, propiedad de la iglesia, acoge servicios parroquiales y sociales (convenio vigente desde 1985).

Para terminar esta exposición sobre las dimensiones sociales de la historia artística de Segura, bueno será aludir también a las razones -genéricas o más precisas- que han podido suscitar el interés de los promotores por las artes.

Las razones

Refiriéndonos al primer protagonista de la creación artística, el propio artista, sus motivaciones primeras para la creación vienen dadas por la vocación, profesión y capacidades técnicas personales, sin olvidar que el contexto social e histórico en que opera no deja de condicionarlo en sus opciones temáticas e incluso estéticas.

Así, por ejemplo, en 1686 los Laincera en la obra de la Parroquia no arrancaron desde los cimientos, sino que hubieron de elevar sus bóvedas sobre muros levantados en el siglo precedente por Ariztiburu y Armendia; Carmona supo de antemano que su imaginería para el retablo debía responder a una advocación establecida ya en la iglesia, a un espacio arquitectónico determinado, a una traza retablística dada por Irazusta, a un conjunto escultórico convenido. Poco después, igualmente, los artistas supieron que los altares de las naves parroquiales debían guardar una simetría en su ubicación, y afinidades mínimas que los armonizaran entre sí.

Pero, junto a estos condicionantes inmediatos a la obra de arte, podía haber, además, otros de carácter social, o incluso topográfico. Esto último se dio en el caso de la torre-campanario, cuando hubo que darle su última forma allá por 1735 (Concejo y Parroquia se vieron obligados a llamar al maestro Ibero como perito en el caso). Si eso fue más bien una excepción, los requerimientos de carácter social debieron ser atendidos hasta hacer viables los proyectos artísticos, también en Segura. Testigos de ello son los contratos que se firmaron entre el proponente de la obra y el artista o maestros licitantes.

Los motivos por los que la sociedad segurarra y, más precisamente, los Notables de la Villa podían comprometerse en la obra de arte podían ser variados. Intereses personales o familiares y altruismo social o religioso podían estar presentes en dosis diversas en cada caso. Sin duda, el propósito de velar por la memoria del porvenir jugó un papel importante, algo que de forma expresa aparece más patente en fundaciones de Iglesia.

En general, solían ser las instituciones eclesiásticas las destinatarias o encargadas de dichas obras, fundándose Capellanías y Obras Pías duraderas, o dejando legados testamentarios y haciendo donaciones para acciones concretas más puntuales. Las Capellanías, que fueron bastante numerosas (hasta 22 en los siglos XVI-XVIII), tenían un interés muy personal en su origen (el fundador contaba con las Misas y preces que se ofrecerían por él), pero servían, indirectamente, para dotarse de un cuerpo de beneficiados que darían mayor realce al culto parroquial. Los Lope de Aztiria (1572) y Josefa de Zarauz (1585) del XVI, o los Lardizabal (1740, 1761) o María de Aldaola del XVIII (1771), además de velar por sus intereses de Ultratumba, quisieron sin duda insertar su memoria terrestre por medio del esplendor de la liturgia parroquial.

El espacio sagrado de la iglesia debía, naturalmente, adecuarse lo mejor posible a ese contexto eclesiástico, y el arte con sus edificaciones, esculturas y pinturas contribuía a ello.

No todas las familias notables de Segura crearon fundaciones, dejaron legados o hicieron donaciones, y cuando lo hicieron, con frecuencia velaron por que los patronos y beneficiarios de tales iniciativas fueran los propios familiares, segundones o doncellas; sin embargo, no faltan gestos de verdadero desinterés como el de Roque de Unzurrunzaga a favor de los

pobres (1647), y en general, hay que decir que, con motivos más o menos interesados, los gestos de filantropía cristiana contribuyeron seriamente a levantar la Segura monumental que conocemos. Tal como he señalado, el caso más eminente de iniciativa particular lo tenemos en la edificación del Convento y el legado que para ello dejó Juan Antonio Arrue Irarraga (Cádiz, 1684).

En relación con el binomio Concejo/Parroquia, es claro que el Ayuntamiento de aquellos siglos veía en la vida religiosa, a la que aquélla atendía, una necesidad reconocida y un servicio solicitado por la población, respondiendo a una doble razón: al clima cívico-religioso de la época y a la condición ya señalada de que el Patronato de la Parroquia estaba en manos de la Villa, y no del Obispo ni de Patrono particular alguno.

Aquellas iniciativas más o menos altruistas y este deber municipal crearon, sin duda, en Parroquia y Convento antecedentes de referencia a imitar, que con la generosidad y la emulación dieron sus frutos artísticos en el siglo y medio que va de 1640 a 1790.

Por último, es digno de apuntarse también que, después del descalabro político de 1615, Segura se resistió a perder su protagonismo en la Provincia, acogiendo periódicamente a las Juntas Generales en la Villa, manteniendo su precedencia privilegiada en ellas (aún en 1722, las Ordenanzas recordaron por dos veces esa relativa primacía juntera), buscando nuevos modos de protagonismo. La Segura monumental sirvió también para ello, suponemos.

Junto al conjunto monumental público que se centró, sobre todo, en sus dos iglesias mayores, es obligado recordar, desde luego, que la clase pudiente de la Villa encontró sobre



Parroquia de la Asunción con el Txindoki al fondo.

todo en sus palacios y casas más nobles la forma de expresar su poder económico y social. No es el caso de traer acá el catálogo de esas realizaciones que ya figura en otros trabajos de este libro. Junto a la estética buscada, hay, sin duda, una voluntad de afirmación social, como no podía menos de ser en inversiones de esta naturaleza, hechas además en la propia localidad natal al servicio del propio linaje.

Ha sido de esta manera -con interés e intereses, con afecto y raigambre, entre iniciativas institucionales y privadas, con sacrificio popular y mecenazgo- como se construyó el legado patrimonial que nos ha llegado de los siglos XVI-XVIII. Visto eso, ¿qué decir de nuestra Edad Contemporánea?

3. Los siglos XIX y XX a la espera

En cuanto se refiere a las relaciones de arte y sociedad, las dos últimas centurias aparecen, en términos generales, como una época de cansancio, retraimiento y espera. Parece como si el pasado heredado fuera un peso, y el futuro se nos hubiera ido de las manos, sin poderlo predefinir y fijar.

No obstante, los dos siglos no ofrecen un rostro quieto e inalterable; al contrario, para entenderlos hay que periodizarlos en etapas sucesivas y distintas, y mirarlos desde perspectivas diversas y/o complementarias. Por ello, aquí combinaremos la cronología con los diversos ámbitos comunitarios con que arte y sociedad se entrelazan durante estos siglos.

3.1. Etapas en la relación arte/sociedad (1794-2006).

En alguna ocasión se ha apuntado que Segura, ya desde mediados del s. XVIII, hubo de sufrir los efectos del paulatino alejamiento de sus Notables, familias que iban situando sus lugares de interés y arraigo en otras localidades de la Provincia o fuera de ella. Es éste un dato que debería ser historiado en su realidad y peso, pero que, salvo en el caso de los Zurbano y Alustiza, los hechos parecen confirmar. Ya no se repiten los episodios de mezenazgo de los Arrue o Lardizabal con la rotundidad de los siglos XVII-XVIII.

Lo que ciertamente resulta mucho más evidente es que el Concejo o Ayuntamiento, es decir, la institución que representa y gobierna la Villa entra en una fase de endeudamiento que ya no le permite hacer frente a nuevos proyectos o financiar la creación artística. Desde la Guerra de la Convención (1794) las guerras se suceden cada veinte o treinta años, y la débil economía local sufre de ello: al afrontar E. Zurbano el problema (1879-1885), en las cuentas de todo lo malheredado de los decenios anteriores se hace visible el rostro demacrado de la economía municipal. No estaban los tiempos para “lujos”, cuando, por ejemplo, la defensa de una traída de aguas imprescindible debía argumentarse fuerte ante la Diputación. Es en ese contexto como se recorre la etapa que va de 1794 a 1880, aproximadamente.

A continuación (1880-1950), entramos en un tramo de historia inesperado, el de la industrialización de Euskal Herria y con-

siguientemente, de la comarca del Goierri. Los ingresos generados por este proceso tanto para las arcas municipales como para las bolsas familiares o no llegan o llegan muy tardía y escasamente a Segura. La Villa estuvo básicamente al margen de la capitalización necesaria para el arte: prácticamente no hubo mecenas al estilo de antaño, mientras, por otra parte, el Concejo dejaba de ser Patrono de la Parroquia y se veía abocado a atender penosamente los servicios municipales de la nueva modernidad (agua, saneamiento urbano, electricidad, etc.). El arte vino a ser una prioridad ausente.

La etapa del posterior medio siglo largo (1950-2006) tiene un doble carácter: la Hacienda pública sigue sumamente limitada, aletargada, dada la ausencia de una industria local significativa, y las economías familiares se benefician (tímidamente en los primeros veinte años, y más enérgicamente, en los siguientes) de su participación en las industrias casi siempre extra-municipales, participación a la que se añaden los talleres y establecimientos cuasi-domésticos del propio pueblo. Al término de la primera generación (que podemos situar en los años 1950-1980), el capital acumulado en las familias comienza a dar sus primeros frutos, sobre todo en orden a la restauración de la arquitectura civil urbana del casco, hasta desembocar en los actuales desarrollos urbanos de ambos Arrabales.

Paralelamente, gracias a una política iniciada por G. Areizaga Intxausti en el contexto autonómico, la Villa se beneficia de recursos públicos de instituciones como el Gobierno Vasco, la Diputación Foral, etc., más bien que de una Hacienda municipal propia en crecimiento. Fruto de ello, son algunas restauraciones (como la del Palacio Lardizabal) o el equipamiento para sanidad y ocio (el complejo deportivo Alustiza, el frontón Baratze).

3.2. Iniciativa pública, iniciativa privada

Lo indicado nos lleva a preguntarnos sobre la forma y cuantía con que se han coadyuvado las iniciativas pública y privada en la historia artística de los dos últimos siglos.

El deterioro físico de una herencia monumental es inevitable a lo largo del tiempo, y puede anticiparse la hipótesis de que el peso del mismo ha sido en Segura superior a los recursos humanos y financieros de que ha dispuesto la comunidad municipal, dentro siempre del contexto que hemos descrito para 1794-1950. Y esto vale tanto para la población en general como para las posibilidades del Ayuntamiento.

En una ocasión importante (1879), parecen confluír la iniciativa privada y la visión política del momento: se trataba del proyecto parcial que permitió financiar y llevar a cabo la reforma urbanística más importante del casco histórico en su cabecera sur. La iniciativa provino, suponemos, de Zurbano y Alustiza, y fue aprobada por el Ayuntamiento. Es la reforma más sustancial que el plano medieval de la Villa ha sufrido en la época de las transformaciones contemporáneas: se suprimió la calle Santa María, se derribó Goiko Portalea, se recompuso la portada sur de la iglesia, se construyeron los Palacios Zurbano y Alustiza (habilitando, además, sus jardines respectivos), se abrió espacio para el frontón viejo, se dio paso libre a la carretera.

Pero esta novedad, en verdad innovadora, no puede disimular las carencias en cuanto al equipamiento público ni tampoco la precariedad del mantenimiento y las restauraciones necesarias en el resto de la arquitectura civil. Por ejemplo, hasta 1983 en

que por donación y rehabilitación se dispone del Palacio Lardizabal, no existe una Casa Consistorial digna de tal nombre, y son pocas las rehabilitaciones arquitectónicas llevadas a cabo (San Joan Egoitza, Zurbanoenea y sobre todo Ardixarra en la segunda mitad del XX).

En cuanto a la arquitectura civil privada, hay un leve apunte en la edificación de la Casa Garín (1937), sin que el ejemplo cunda por entonces en otras iniciativas inmediatas.

3.3. Aceleración reciente (1975-2005)

En el cuarto de siglo último y en estas mismas fechas se levantan algunas nuevas edificaciones que colmatan los vacíos generados en la textura del plano urbano (Hermanoenea, Urrustinenea, etc.), todo ello ya bajo la atenta mirada de la administración municipal. En lo relativo a restauración de viviendas, diversas propiedades urbanas han merecido inversiones familiares considerables en Jaxinto-Antselmoene, Latinetxea, Ariñene, etc., sin que ello haya implicado apenas atención alguna a pintura o escultura. “Ispilua” (2005), en Txanbolinpea y “Segurako goiza” en Pilotaleku Zaharra (2006), ambas de J. Telleria, o la pieza escultórica “Omenez”, de N. Basterretxea, junto a la iglesia sugieren la preocupación por estas artes plásticas.

La toma de conciencia de los valores locales, la mayor capacidad de financiación privada, el reconocimiento oficial (calificación del casco histórico como Bien Cultural, por el Gobierno Vasco, en 1996) y el Plan Especial de Protección y Rehabilitación del Casco Histórico de Segura (1997-1999) están posibilitando una más cordial valoración teórica y práctica del patrimonio urbanístico e inmobiliario del núcleo histórico.

Sin embargo, la más amplia novedad actual en el urbanismo segurarra se está dando en los ensanches fuera de ese núcleo tradicional, desarrollando los Arrabales del pasado con nuevas edificaciones (equipamientos municipales y viviendas), en parte desde hace algunos años, pero sobre todo a un ritmo más acelerado y en mayor medida por los mismos días en que esto se escribe.

4. Una mirada al futuro desde el pasado

La historia artística de Segura no ofrece un crecimiento constante y coherente a lo largo de los siglos. Nacida en el seno de un plan urbanístico, es sobre todo este encuadramiento del espacio urbano la mejor herencia medieval.

La Edad Moderna es la que nos ha dejado la Segura artísticamente aún vigente.

Por tanto la Segura monumental de hoy es producto de una población pequeña, de pocos habitantes, aunque algunos de ellos fueran relativamente acaudalados y pudieron aportar medios de financiación que, en parte eran de origen local, pero que en mayor medida provenían del exterior (de la Provincia, y de América). En los momentos de mayor compromiso, la Villa como tal tomó parte activa en los grandes proyectos (aunque el caso del Convento necesita de algunas matizaciones más precisas), y los artesanos de la Villa colaboraron en lo que se construía.

Más de una vez, para ejecutar sus proyectos, Segura echó mano de artistas no locales, de renombre regional o estatal, integrando la obra de los mismos en el tiempo y espacio loca-

les. Luis Salvador Carmona puede ser un buen ejemplo de ello (1747), y en épocas más próximas ha buscado el asesoramiento y colaboración de firmas reconocidas. Aunque no todo haya sido aciertos, el conjunto monumental se ha configurado, por último, como un patrimonio común digno.

Esta herencia artística comunitaria presenta la doble dimensión social de mensaje y fortuna. Es mensaje brindado por generaciones pasadas y recibido por quienes las siguieron, en un diálogo recatado e ininterrumpido, y es fortuna, y por los bellos contenidos estéticos expresados.

Es diálogo y riqueza por cuidar, gozar y difundir. En consecuencia, el arte es un factor de estímulo social, con su presencia (no es lo mismo vivir en Roma o Venecia que en un Dresde arrasado por las bombas, o en favelas desheredadas), y es factor también de humanidad a través de la formación (por ejemplo, por medio del sistema educativo).

Hoy como siempre, corresponde a los segurarras, más que a nadie, cuidar, gozar y proyectar la herencia artística de que se han dotado en su historia, y hacer de su pequeña comunidad un espacio de belleza y generosidad. Tal empeño cultural merecería, sin duda, larga vida y memoria en las generaciones futuras.

1-Esta información se la debemos, en general, a M. Asunción Arrazola en *Renacimiento en Guipúzcoa* (San Sebastián, 1982), a M. I. Astiazarain por sus colaboraciones en SHZ (que son recogidas también en la presente publicación, más adelante) y su obra *El convento de la Purísima Concepción de Segura. Estudio histórico-artístico* (Donostia-San Sebastián, 1998), sin olvidar su *Gipuzkoako erretablistika* (Donostia, 1994...). Quien desee conocer también el contexto arquitectónico o retablistico comarcal y conventual dispone de las obras de I. Cendoya Echaniz: *El retablo barroco en el Goierri* (San Sebastián: Kutxa, 1992) y *Arquitectura conventual en Guipúzcoa* (s. XVI-XVIII) (Arantzazu: EFA, 1999). No hace falta decir que este ensayo de "lectura social" se redacta a la luz de las informaciones ofrecidas por dichos autores.