

THE BOTANICAL DECORATION OF ESTIBALIZ  
“DEVANT LE TEMPS”: FLUCTUATIONS OF ICONOGRAPHIC  
MEANING IN THE LIGHT OF ARTISTIC HISTORIOGRAPHY

La decoración vegetal de Estíbaliz  
«ante el tiempo». Fluctuaciones en los  
significados iconográficos a la luz de la  
historiografía artística

Gorka López de Munain

**Universidad de Buenos Aires**

gorkamunain@pm.me - <https://orcid.org/0000-0002-4350-0940>

---

Fecha recepción 05.06.2018 / Fecha aceptación 03.09.2018

## Resumen

La portada *Speciosa* de la iglesia de Nuestra Señora de Estíbaliz (Álava) cuenta con una decoración vegetal sumamente rica y variada. Sin embargo, los investigadores que se han ocupado de su estudio han aportado visiones radicalmente opuestas, dividiéndose entre quienes consideraban su decoración como mero ornato y quienes apreciaban complejos simbolismos comprensibles sólo a la luz de los textos sagrados. Este singular caso de estudio nos permitirá reflexionar sobre el propio acto de historiar y sobre el modo en el que se relacionan las imágenes con el tiempo y con las personas que protagonizan cada una de las etapas en las que éstas

## Abstract

The *Speciosa* portal of the church of Our Lady of Estíbaliz (Álava) has a rich and varied botanical decoration. The researchers who have studied it have, however, developed radically opposed interpretations, dividing those who consider the decoration merely as ornament and those who appreciate complex symbolisms connected with sacred texts. This case study will allow us to think about the very act of historicising and about how the images are linked with time and with the people involved in every stage in which the images are reactivated. In a case such as this, where it is not possible to know the motivations or intentions of

son reactivadas. En un caso particular en el que no es posible conocer las motivaciones o intenciones de los constructores de esta portada, comprobaremos el valor de apreciar esos otros instantes en los que las imágenes son reapropiadas para un nuevo uso, estudio o interpretación.

## Palabras clave

iconografía vegetal, Nuestra Señora de Estíbaliz, historiografía, Ramiro de Pinedo

the builders of the portal, we will appreciate the value of considering those other instants in which the images are reappropriated to give them a new use, study or interpretation.

## Keywords

botanical iconography, Our Lady of Estíbaliz, historiography, Ramiro de Pinedo

## 1. Introducción: el tiempo de las imágenes

En las iglesias románicas abunda la decoración vegetal repartida en multitud de expresiones plásticas. Los acantos se despliegan por las arquivoltas, las hiedras recorren los capiteles, los roleos vegetales de requiebros fantásticos pueblan las cornisas o las jambas, y las hojas de árboles frecuentes en los bosques cercanos al templo decoran con pintura o piedra esculpida superficies de todo tipo. Sin embargo, su posible función o significado ha dividido a los historiadores del arte que se han ocupado de estas imágenes. Si se ubican en el ámbito de lo profano, se suelen considerar poco menos que una decoración sin mayores aspiraciones simbólicas, pero, si por el contrario se conectan con significados de tipo sagrado, la diversidad de interpretaciones se multiplica de forma sorprendente. Tomando como punto de partida dicho binomio sagrado-profano<sup>1</sup>, y partiendo de un caso de estudio concreto, este artículo busca aportar un ejemplo original a partir del cual analizar el papel que ha jugado la decoración vegetal desde una perspectiva bien definida: el objetivo no será tanto el estudio de los significados que pudieron tener estas representaciones del mundo vegetal en el momento de su elaboración, sino el análisis crítico del recorrido historiográfico que todo ello ha generado con posterioridad.

Existen multitud de fuentes históricas en las que sería posible apoyarse para intentar comprender los significados de la variada flora figurada, pero, a menudo, resulta más elocuente observar, por ejemplo, cuáles han sido empleadas -y, también, cuáles omitidas- por los autores que se han dedicado a su estudio. Resulta igualmente significativo atender a las fluctuaciones que estas invocaciones u omisiones han tenido tanto en el eje temporal como en el espacial, ya que los contextos histórico-sociales de cada momento influyen de forma decisiva en los enfoques metodológicos empleados. Para lograr una aproximación ponderada a un objeto de estudio de esta naturaleza, será preciso recurrir a algunas de las nuevas co-

---

1. La dualidad sagrado-profano, de larga tradición crítica a partir –entre otros– de las aportaciones de Émile Durkheim o Mircea Eliade, se suma a otros binomios ampliamente discutidos en la filosofía y en los estudios de cultura visual de las últimas décadas: la distinción entre cultural y exhibitivo anticipada ya por Walter Benjamin, la *vestigio* y la *gratia* descrita por Georges Didi-Huberman, los conceptos filosóficos de la experiencia en tanto que *Erlebnis* y *Erfahrung*, la representación como *Darstellung* o *Vorstellung* y, en definitiva, un largo etcétera de formulaciones binarias que comparten importantes nexos comunes. Lo profano y lo sagrado, que se presenta, en apariencia, como expresión de dos mundos diferenciados, al igual que ocurre con las parejas antes aludidas, terminan fundiéndose y mezclándose a medida que se profundiza en su aplicación a casos y objetos de estudio concretos y, especialmente, cuando se traslada el foco de análisis desde la imagen hacia la experiencia.

rrientes surgidas en el ámbito de la Historia del Arte, las cuales están aportando importantes herramientas críticas para el análisis de las obras del pasado. Dicho análisis, como defienden (desde posicionamientos distintos), por ejemplo, Georges Didi-Huberman o Keith Moxey, debe hacerse reflexionando sobre el valor de la distancia histórica y el poder del presente (o, desde una perspectiva historiográfica, el poder de los distintos presentes en los que ha sido interrogada la obra en cuestión)<sup>2</sup>. Como argumenta Moxey, «con demasiada frecuencia, la discusión sobre las obras de arte se ha limitado a revelar su importancia dentro de un horizonte histórico particular en lugar de reconocer su papel en los períodos subsiguientes, incluyendo el presente»<sup>3</sup>. Ubicar el foco, bajo este prisma, en esos instantes intermedios puede revelar cómo los estudios sobre obras del pasado contienen información valiosísima tanto del momento histórico en el que son realizados (reivindicaciones nacionalistas, tensiones políticas, disputas territoriales, etc.) como de quien los analiza (sus aspiraciones, anhelos, frustraciones, etc.). Janice Mann explica cómo las investigaciones históricas que fijan su foco en el pasado con una apariencia de neutralidad ideológica, «revelan tanto sobre sus autores y la época en que fueron escritas como lo hacen sobre el pasado»<sup>4</sup>.

Hace ya más de dos décadas, en un estudio tan sutil como incisivo, Didi-Huberman recordaba que «el historiador sólo es, en todos los sentidos del término, el *factor*, es decir, el modelador, el artesano, el autor e inventor del pasado que da a leer»<sup>5</sup>. El historiador es de este modo un nuevo observador, dotado de las metodologías de análisis correspondientes, cargado con sus intereses propios y los de su tiempo, que se suma a toda una lista de historiadores que han querido leer, en las piedras, en las pinturas o en las esculturas de los templos, los significados del pasado. Estos significados, sin embargo, no existen por sí mismos, sino que toman la forma que cada nueva mirada les confiere. Los relatos del pasado se construyen desde cada presente, y es éste quien guía y dirige la lectura de aquél. Muchos de los estudios histórico-artísticos que se han expuesto bajo la apariencia de la objetividad científica, contenían en su germen las ansiedades y las necesidades -además de las filias y las fobias- que los habían alentado. En este sentido, resultan paradigmáticas las famosas controversias que mantuvieron Arthur Kingsley Porter y Émile Mâle en las primeras décadas del siglo veinte sobre los orígenes y primacía de la escultura románica -especialmente intensas fueron las disputas a propósito del arte a lo largo del Camino de Santiago-. En ellas, como argumenta Mann, «a pesar de que su erudición académica demandara una objetividad neutral, una lectura atenta revela sus complejas personalidades y sus premisas ideológicas»<sup>6</sup>.

2. La preocupación por la relación de las imágenes con el tiempo es constante en la obra de Didi-Huberman, pero encuentra un desarrollo preciso y monográfico en: G. Didi-Huberman, *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, 2008.

3. K. Moxey, *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, Barcelona, 2015, 252.

4. J. Mann, "Romantic Identity, Nationalism, and the Understanding of the Advent of Romanesque Art in Christian Spain", *Gesta*, vol. 36, 2 1997, 163, 156-164.

5. G. Didi-Huberman, *Ante la imagen: pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Murcia, 2010, 13.

6. J. Mann, "Romantic Identity...", *op. cit.*, 156. Esta controversia, así como otras polémicas historiográficas vinculadas al románico, han sido estudiadas por Juan Antonio Olañeta en diversas publicaciones. Para

## 2. La iconografía vegetal en Estíbaliz. Aproximación crítica a su historiografía

Los motivos vegetales de los templos románicos se presentan como un objeto de estudio de gran interés, ya que permiten una adscripción razonada tanto al ámbito de lo profano como al de lo sagrado en función de los argumentos por los que se opte en cada caso. Las hojas de acanto que tanto proliferan por las arquivoltas de las iglesias románicas pueden ser, por un lado, la decoración preferida de un taller que domina su ejecución sin querer con ello aportar un significado específico; o, por otro lado, «un motivo de decoración, banal a primera vista, que encierra un alto simbolismo»<sup>7</sup>. Las diversidades interpretativas se multiplican perfilando una problemática que guarda estrecha relación con los debates a propósito de las funciones simbólicas del imaginario zoomórfico. Resultan en este sentido particularmente interesantes las reflexiones que aporta Gerardo Boto sobre esta «pluralidad de atribuciones funcionales», ya que tienen en cuenta el papel que juega la historiografía: «Todas y cada una de las valoraciones que sucesivas generaciones de historiadores han concedido a los motivos teriomórficos han venido condicionadas por las coordenadas culturales vigentes en el momento en que eran expuestas»<sup>8</sup>.

Centrándonos de manera específica en los estudios sobre la decoración vegetal en la Edad Media -con especial atención a los siglos del románico-, contamos con abundante bibliografía dedicada a su análisis desde posicionamientos teórico-metodológicos muy diversos. En el año 1989, el Centro Italiano di Studi Sull'Alto Medioevo organizó un amplio encuentro científico bajo el sugerente título de *L'ambiente vegetal nell'alto medioevo* en el que intervinieron numerosos especialistas que abordaron la naturaleza en la Edad Media desde múltiples puntos de vista. Para el caso que nos ocupa, tiene especial interés la intervención de Réginal Gregoire sobre las variadas interpretaciones que tuvo el bosque en la Edad Media: espacio pagano que debe ser exorcizado, alegoría de Cristo, espacio de meditación, espacio de conversión a lo celestial...<sup>9</sup>. Como explica el autor, el bosque se convierte en una metáfora con significados muy distintos que, a su vez, se proyectarán hacia las obras

---

el caso que nos ocupa, donde se pone de manifiesto el importante papel que jugaron las «motivaciones y prejuicios, fuertemente influenciados por las circunstancias históricas del momento, que iban más allá de la rigurosa investigación científica y que condicionaron los resultados de ésta de forma palpable», puede consultarse: J. A. Olañeta Molina, «Polémicas en torno al románico en la historiografía de la primera mitad del siglo XX: parte I», *Románico: Revista de arte de amigos del románico*, 12, 2011, 52.

7. R. Pinedo, *Ensayo sobre el simbolismo religioso en las construcciones eclesiásticas de la Edad Media*, Burgos, 1924, 49.

8. G. Boto Varela, «Representaciones románicas de monstruos y seres imaginarios. Pluralidad de atribuciones funcionales», en *El mensaje simbólico del imaginario románico*, Aguilar de Campoo, 2007, 91. Estas discusiones, así como otras cuestiones metodológicas, se amplían en: G. Boto, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Burgos, 2001.

9. Para el estudio de la conversión del mundo físico (especialmente de la naturaleza y del paisaje), véase: J. Howe; J. Muldoon, «The Conversion of the Physical World: The Creation of a Christian Landscape», en *Varieties of Religious Conversion in the Middle Ages*, Gainesville, 1997, 63-79.

de arte en forma de decoración vegetal<sup>10</sup>. Sólo dos años más tarde, Ana María Quiñones Costa presenta su tesis doctoral dedicada a la decoración vegetal en el arte español de la Alta Edad Media en la que toma un posicionamiento decidido a favor de una consideración en clave simbólica de dicha decoración. La autora, a la luz de los argumentos que va exponiendo, termina por interrogarse: «¿por qué no reconocer en lo vegetal una posible carga simbólica?»<sup>11</sup> Cerramos este sucinto repaso a algunos de los estudios más relevantes sobre la flora presente en las obras medievales con la publicación *Art & Nature. Studies in Medieval Art*, aparecida en el año 2009 y que reúne algunas de las intervenciones más relevantes del International Medieval Congress celebrado en Leeds en 2008. Resulta de particular interés el texto de Géraldine Victoir sobre el mundo vegetal policromado en las construcciones medievales francesas ya que, además de aportar una perspectiva complementaria a la flora esculpida que veremos en nuestra investigación, concluye que los pintores de la Edad Media que dibujaban estas formas «parecían más interesados en rellenar superficies [...] que en detallar tipos de plantas específicas»<sup>12</sup>.

Con esta investigación tenemos como objetivo aportar un caso de estudio particular que pueda servir de muestra comparativa para futuros acercamientos. Consideramos que la iglesia de Nuestra Señora de Estíbaliz (Álava) contiene ciertas características que la hacen especialmente apropiada ya que, además de contar en su portada sur con abundante decoración vegetal esculpida, de su estudio iconográfico se han ocupado los principales investigadores que, desde principios del siglo XX, han ido desarrollando las líneas maestras de la historiografía artística de la provincia.

La fachada sur del templo, donde se concentra la mayor parte de motivos esculpidos, está ampliamente recorrida por formas vegetales de todo tipo. En la portada *Speciosa*, la segunda arquivolta está ornamentada con carnosas hojas de acanto, muy habituales en el románico alavés; la tercera arquivolta presenta dos caras: la inferior tiene unos gruesos roleos envueltos entre lazos perlados, mientras que la superior se decora con una cadeneta que contiene en su interior una sucesión de piñas (o, según otros autores, racimos o alcachofas); por último, el sobrearco se decora con otra cadeneta con los mismos frutos en sus huecos. Pero la exuberancia vegetal que muestra esta portada no se detiene en sus arquivoltas y sobrearco. También las jambas (especialmente la izquierda) presentan roleos con hojas festoneadas y los capiteles siguen mostrando una variedad importante de flora en forma de pámpanos, hojas perladas, hojarasca, etc.<sup>13</sup> (Figura 1).

10. R. Grégoire, “La foresta come esperienza religiosa”, en *l'ambiente vegetale nell'alto medioevo. Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo. 30 marzo-5 aprile 1989*, Spoleto, 1990, 663-707.

11. A. M. Quiñones Costa, *La decoración vegetal en el arte español de la Alta Edad Media: su simbolismo*, Madrid, 1992, 53.

12. G. Victoir, “Nature in Architecture: The Vegetal World and Architectural Polychromy in Northern France from the Mid-Twelfth to Mid-Fourteenth Century”, en Laura Cleaver, Kathryn B. Gerry, Jim Harris (eds.) *Art & nature: studies in medieval art and architecture*, Londres, 2009, 78.

13. Puede consultarse una rica descripción en: J. J. López de Ocáriz y Alzola, “Estíbaliz”, en *Enciclopedia del Románico en el País Vasco*, vol. II, Aguilar de Campoo, 2011, 705-712. En este estudio, al ocuparse de los

Tal riqueza ornamental ha hecho que los investigadores que se han ocupado de Estíbaliz se hayan decantado por interpretaciones muy diversas. Desde el total desinterés por su posible simbolismo cristiano, considerado, por tanto, como un mero ornamento profano sobre el que sólo caben disquisiciones técnicas o estéticas, hasta las interpretaciones más intrincadas tratando de otorgar una dignidad sagrada a los elementos vegetales, los estudios dedicados a Estíbaliz se han movido en un rango sumamente amplio. A continuación, veremos una síntesis de cuanto se ha escrito sobre la flora escultórica de Estíbaliz, deteniéndonos con mayor amplitud en los estudios de Ramiro de Pinedo. En ellos se observa de forma nítida esa conexión entre la biografía del historiador y las interpretaciones vertidas; el monje «activa» de nuevo unas imágenes que hasta entonces permanecían silenciosas, reavivando con ello su propia búsqueda espiritual: piedra y carne se funden en una experiencia de sacralización compartida. Finalmente, en las conclusiones se buscará aportar una visión de síntesis para entender mejor por qué lo sagrado y lo profano han sido habituales monedas de cambio a la hora de apropiarse los significados de los elementos figurados.



Figura 1. Santuario de Nuestra Señora de Estíbaliz, portada Speciosa, siglo XII.

---

posibles significados, se incide en que éstos “deben ser siempre muy prudentes” (p. 708).

## 2.1. La flora como adorno. Las primeras descripciones de Estíbaliz

En las primeras descripciones que se ocuparon del cerro de Estíbaliz, cuando estaba prácticamente abandonado y sólo residía allí un labriego conocido como *Pater*, los cronistas no se preocuparon demasiado por el significado iconográfico de las imágenes esculpidas, sino por la relevancia histórica del lugar y la necesidad de enmarcarlo en el contexto de una reciente exaltación del románico en la península. El polifacético cronista Ricardo Becerro de Bengoa, en el relato de una de sus visitas a Estíbaliz en 1870, transmitía sus impresiones buscando subrayar la importancia de Estíbaliz como emblemática obra medieval, muy por encima del resto de obras pertenecientes a otros estilos: «Allí está el gusto románico con toda su belleza, con toda su veleidad, con todas sus rarezas; [...] Allí está en caracteres de piedra un capítulo del arte arquitectónico de no escasa valía para nuestra historia monumental»<sup>14</sup>. Recordemos que, cuando el cronista hace estas descripciones, Estíbaliz estaba en un estado de conservación muy delicado (Figura 2). En ese mismo relato, el autor nos ofrece una vívida descripción del edificio en la cual se repasan los puntos más importantes, a su juicio, pero no encontramos en ningún momento una valoración sobre la iconografía vegetal de su portada al describir la fachada sur: «Compónese de tres cuerpos superpuestos: en el primero adornan la puerta caprichosas jambas y un precioso dovelage y contienen los paños laterales dos grupos de columnas cuyos fustes y capiteles esculpidos simétricamente muestran en totalidad primorosas labores de adorno»<sup>15</sup>. Se resuelve la referencia a la flora esculpida como meras «labores de adorno», sin entrar a valorar posibles significados simbólicos<sup>16</sup>.

14. R. Becerro de Bengoa, “Contemplaciones artísticas. Estíbaliz”, *El Ateneo: Órgano del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Vitoria*, vol. 1, 11, 1870, 85.

15. Repite una descripción semejante en el libro que recoge sus “Descripciones”: R. Becerro de Bengoa, *Descripciones de Álava. Libro inédito de Ricardo Becerro de Bengoa escrito en el año de 1880*, Vitoria-Gasteiz, 1918, 105-106.

16. Los pormenores de la restauración de Estíbaliz a principios del siglo XX han sido estudiados recientemente en: A. Gondra Aguirre, I. Mellén y G. López de Munain, “La colección fotográfica de Federico Barai-bar y Lorenzo Elorza como herramienta para el estudio del románico alavés”, en *Descubriendo el románico alavés*, Vitoria-Gasteiz, 2019, 97 y sig.



Figura 2. Anónimo, Vista de la fachada sur a finales del siglo XIX  
(foto: Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz Pilar Aróstegui, B-008).

El historiador y crítico cordobés José Amador de los Ríos, en un texto de 1876 en el que narra su visita a Armentia y a Estíbaliz en un «viaje a las Provincias Vascongadas», tampoco entró a realizar valoraciones de tipo iconográfico y describe de forma somera los elementos que componen la fachada: «baquetones, que se desenvuelven con notable galanura y gracia, forman en semicírculo la archivolta, y en el superior extremo de la misma se desarrolla una proporcionada cimbría, embellecida de bien tallados follajes»<sup>17</sup>. En esta narración del primer cuerpo de la fachada sur, el autor tampoco propone posibles significados para la decoración esculpida, limitándose a describir sus formas y sus cualidades. La voluntad de Amador de los Ríos, sin embargo, iba por otros derroteros. Su escrito se enmarca en una disputa nacionalista en la que él toma partido, subrayando la hermandad de los vascos con «los moradores de la Iberia Central» por «el heroico anhelo de redimirse y redimir á la patria de la servidumbre islamita»<sup>18</sup>. El historiador andaluz busca sacar de su «muda elocuencia» a los monumentos

17. J. Amador de los Ríos, «La Basílica de San Andrés de Armentia y la Iglesia de Santa María de Estíbariz», *Museo Español de Antigüedades*, VII, 1876, 383-384.

18. J. Amador de los Ríos, «La Basílica de San Andrés de Armentia...», *op. cit.*, 384.

arquitectónicos para que nos hablen de su pasado heroico. Al igual que harán otros autores, Amador de los Ríos dota a las obras de un relato interesado que guarda más relación con las problemáticas de su tiempo que con las intenciones originales con las que fueron concebidas. Nada nuevo aporta tampoco Cristóbal de Castro en su volumen del *Catálogo Monumental de España* dedicado a Álava, publicado en 1915, pues prácticamente todo lo que dice de la fachada sur está copiado de forma literal del citado artículo de José Amador de los Ríos<sup>19</sup>.

## 2.2. El impulso sacralizador: Ramiro de Pinedo

Como se ha podido comprobar, los primeros intelectuales que llegaron a Estíbaliz a principios del siglo XX ensalzaron las virtudes formales del edificio y trataron de conectarlo con el estilo románico que tan en boga estaba por aquel entonces en la península, pero ninguno de ellos se adentró en el estudio de sus relieves y elementos decorativos hasta la llegada del padre Ramiro de Pinedo. Con él, las mudas piedras cobraron una elocuencia desmedida. ¿A qué se debe esa repentina sacralización de unas figuras que, hasta el momento, permanecían discretas y silenciosas? Para responder a esta pregunta, será necesario profundizar en su figura, ya que las interpretaciones iconográficas que hizo no se pueden entender sin considerar su rica y polémica biografía y viceversa (Figura 3).

Pinedo nació en Bilbao el 12 de marzo de 1872 en el seno de una próspera familia que regentaba una conocida farmacia de la ciudad. Siguiendo la estela de su padre Quirino, estudió farmacia en Madrid (1894), pero seguidamente viajó a París para complementar sus estudios en bacteriología en el recién creado Instituto Pasteur. En 1900 se colegió en su Bilbao natal y fundó una Farmacia en Gran Vía 14<sup>20</sup>. La rebotica de Pinedo, a la que llamaban *El Senado*, fue célebre en el Bilbao del momento, ya que en ella se reunían los intelectuales más renombrados de la ciudad<sup>21</sup>. Fue precisamente en esas reuniones donde se forjó la amistad con Miguel de Unamuno, figura que le acompañará toda su vida y con la que mantendrá una intensa relación personal y epistolar<sup>22</sup>. Esta amplia colección de cartas (más de setenta) nos han permitido acercarnos a la figura de Pinedo, conocer su mundo, sus preocupaciones, su

19. Es de sobra conocida la inexactitud de Cristóbal de Castro y su escasa profesionalidad. Tras la publicación del volumen alavés, numerosos eruditos alzaron graves quejas por sus notorios errores. Gaya Nuño dijo sobre Castro, a propósito del volumen alavés, que era un periodista de «profundísima ignorancia [...] no hay palabras para condenar la osadía de ese hombre, que no sabía nada de nada, que comentaba todo con la postura del que se halla ante un enigma [...]». Citado en: A. López-Yarto Elizalde, *El catálogo monumental de España (1900-1961)*, Madrid, 2010, 45.

20. Pueden encontrarse una serie de datos biográficos muy interesantes en: P. Bilbao Arístegui, “Ramiro de Pinedo”, *Periódico Bilbao*, 7, 1988.

21. J. I. Tellechea Idígoras, “Ramiro Pinedo y Unamuno: Un pecador convertido en benedictino”, *Sancho el sabio: Revista de cultura e investigación vasca*, 3, 1993, 318.

22. Lamentablemente sólo conservamos las cartas que recibió Unamuno, puesto que Pinedo destruyó las suyas por motivos que se desconocen. En una carta fechada en 1945 y conservada en la Fundación Sancho el Sabio, Pinedo contesta a José Miguel de Azaola (quien le había solicitado las cartas para una obra que estaba preparando sobre Unamuno) que «hace pocos años [...] por circunstancias que le explicaré a V. De

Figura 3. Ramiro de Pinedo. Fotografía publicada en: *Estíbaliz. Fe, historia, arte*, PP. Benedictinos, Vitoria, 1973, p. 78.



lucha con su pasado, con su familia, su conversión en monje y, en definitiva, todo ese universo que después será el que proyecte en sus interpretaciones iconográficas.

Los innumerables problemas familiares de Pinedo le llevaron a adoptar paulatinamente una actitud de recogimiento que, junto con sus visitas ocasionales a Silos, le «evitaban remover pozos negrísimos que en el alma se han sedimentado dejando huellas imborrables y amarguísimas»<sup>23</sup>. El 20 de mayo de 1914 Pinedo tomaría definitivamente el hábito benedictino, comunicándoselo poco después a Unamuno en una carta en la que aporta interesantes reflexiones: «mi alma era un páramo, peor aún, algo pantanoso con malsanos miasmas, era preciso hacer un saneamiento y esto sólo en la Religión puede encontrarse. Aquí vine deshecho, cuando los míos me arrojaron»<sup>24</sup>. La religión será el único recurso mediante el cual restaurar su maltrecha alma; sólo Dios, «que no desecha a los corazones arrepentidos y humillados», podrá devolverle la paz. Resulta llamativo comprobar cómo Pinedo, en su

---

palabra cuando tenga el gusto de verle, quemé más de cien cartas de Don Miguel» (FSS\_A.A.\_AZAOLA, C.94, N.18).

23. Carta del 28 de julio de 1913.

24. Carta del 27 de julio de 1914.

búsqueda por restaurar su alma, fue a parar a dos monasterios medievales (Silos y Estíbaliz) que se encontraban en plena fase de restauración tras un período de abandono y ruina. El monje conectará con estos edificios como si fueran auténticas metáforas de sí mismo y, en ese proceso de ennoblecimiento de su arte, limpiará y llenará de sentido su «maltrecha alma».

En este viaje hacia los restos medievales del pasado se suma otro elemento que no ha sido suficientemente subrayado: la visión idealizada de una Edad Media mágica y espiritual. Los investigadores Tison Pugh y Angela Jane Weisl han estudiado recientemente las implicaciones de este medievalismo nostálgico en el que los académicos también se han visto intensamente implicados. Esta mirada a los tiempos del medievo «ha renacido continuamente en las centurias sucesivas incidiendo en los tropos que crean este pasado mágico»<sup>25</sup>. En su estudio sobre las relaciones entre Mále y Porter antes comentadas, Janice Mann se detiene también en la «visión idealizada» de la Edad Media que tuvieron ambos investigadores, quienes concebían esta época como «un periodo mejor que el suyo en el que el arte jugaba un papel más destacado en la creación de los valores ideales»<sup>26</sup>.

La propia abadía de Silos, y especialmente el abad Alphonse Guepin y Le Coniac, restaurador de la comunidad silense, le posibilitaron al recién ordenado monje un entorno favorable y erudito en el que iniciar sus estudios sobre el simbolismo del arte medieval. Los resultados de estas primeras investigaciones fueron apareciendo en breves artículos publicados en el Boletín de la comunidad de Silos pero, fundamentalmente, quedaron plasmados en el Congreso de Ciencias celebrado en Salamanca en 1923, donde Pinedo presentó una conferencia titulada «La ornamentación religiosa en la Edad Media y sus relaciones con la Sagrada Liturgia. Ensayo sobre el simbolismo»<sup>27</sup>. Poco después, este texto, ligeramente ampliado, vio

25. T. Pugh; A. J. Weisl, *Medievalisms: Making the Past in the Present*, Londres y Nueva York, 2012, 6.

26. J. Mann, «Romantic Identity...», *op. cit.*, 159. Gerardo Boto, por su parte, se muestra contrario hacia una visión excesivamente idealizada de las imágenes medievales como «enigma intelectual» ya que «resulta extemporáneo atribuir al espectador medieval la actitud de un reflexivo individuo que se detenía frente a las imágenes para obtener respuestas que paliasen su desconcierto ante un mundo incomprensible e indómito» (G. Boto Varela, «Representaciones...», *op. cit.*, 115).

27. Véase una interesante crónica de la publicación del libro *Ensayo sobre el simbolismo religioso*, con una contextualización del momento en el que aparece, en: L. Mellado, «El simbolismo en la Edad Media», *El Imparcial*, 12 de abril de 1925. Las abundantes reseñas en revistas y periódicos escritas tras la aparición de este volumen inciden también en valoraciones que subrayan el papel del historiador a la hora de dar vida a las obras que describe: «El más bello claustro románico español se anima y espiritualiza en estas interpretaciones. La piedra no es ya filigrana de arte, trabajada a veces con la técnica precisa y exigente del metal, y otras con el valor decorativo de los tejidos coptos o persas. Así le nacen alas» (E. D.-C., «El claustro de Silos. P. Ramiro de Pinedo», *El Sol, Revista de libros*, 2355, Madrid, 24 de febrero de 1925). Como Pinedo era vocal de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos, aparece publicado en su *Boletín* (1er trimestre, 1925, año 4, nº 10) una interesante reseña en la que su autor (firmado L. H.), explica que el libro «Señala una buena orientación, por lo cual, aunque no fueran acertadas todas sus afirmaciones; deberíamos animarle a proseguir en su empeño, ya que, como asegura, no es más que un ensayo» (*Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, 1er trimestre, 1925, año 4, nº 10, p. 314-318).

la luz como libro por petición del editor Rafael de Aldecoa<sup>28</sup>, quien conoció a Pinedo en una visita a Silos. Aldecoa elucubraba del siguiente modo la idealizada vida del monje entregado al estudio de los secretos que esconden los capiteles del claustro silense:

¿Cómo llegó a desentrañar el para mí, en aquel entonces, misterioso simbolismo? ¿Cuántas horas no habrá pasado ocupada su mente en descifrar el enigma? Figúrome su austera celda en noche invernal alumbrada por vacilante mechero, y en ella al monje hora tras hora leyendo in-folios, consultando antiguos volúmenes con paciente constancia benedictina, hasta que ¡al fin! Un dato aparece, lo relaciona, impulsa; anuda salmos, hila tradiciones, acopia mística leyenda y abre razonada consecuencia que ilumina la fría piedra que siglos y siglos apareció muerta<sup>29</sup>.

Pinedo, por su parte, lejos de negar esta visión idealizada, la subrayaba en el epílogo de su obra *El simbolismo en la escultura medieval española*, publicada en 1930, citando para ello al cardenal y arqueólogo Jean-Baptiste-François Pitra: «Fue entonces, al encontrar este último manuscrito, cuando la Clave se nos presentó, no solamente como un libro inédito, sino como una literatura olvidada y poco menos que desconocida»<sup>30</sup>. La clave a la que se refieren no es otra que la *Clavis Melitoniae* o Clave de Melitón, un texto que Pitra atribuía a Melitón de Sardes, obispo del siglo II, y en el que se aportarían las claves interpretativas del simbolismo que después influiría de manera decisiva en los principales autores cristianos de la Edad Media y en las obras artísticas<sup>31</sup>. Pinedo demuestra aquí su dependencia de autores como Émile Mâle, quien también se sirvió de la *Clave* para descifrar el mundo medieval por medio de las ciertas referencias bíblicas que este curioso libro aportaba<sup>32</sup>. También marcarán el sentido de sus investigaciones obras como *Études sur le symbolisme de la nature de Bouillierie* (1867), pero la lectura de las obras de Mâle, además de su profundo conocimiento de la patrística y los textos bíblicos, le llevaron a publicar una serie de trabajos que, pese a haber caído en el olvido, constituyen uno de los primeros y más entusiastas esfuerzos por «poner de relieve cómo casi toda la decoración medieval tiene sus orígenes en las Sagradas Escrituras»<sup>33</sup>. Ambos estudiosos comparten un posicionamiento decidido a la hora de entender que «en este mundo todo

28. Pinedo, *Ensayo... op. cit.*

29. Rafael Y. De Aldecoa, “Advertencia obligada”, en Pinedo, *Ensayo... op. cit.*, 12.

30. R. Pinedo, *El simbolismo en la escultura medieval española*, Madrid, 1930, 201.

31. R. Pinedo, *El simbolismo... op. cit.*, 202.

32. No obstante, es importante señalar que en el debate a propósito de la preeminencia del arte románico (su origen francés o español), Pinedo se muestra absolutamente contrario a las tesis de Mâle: «No esperéis os digamos que la escultura religiosa medieval nació en la Borgoña y que la recibimos nosotros por Aquitania: muy al contrario, tenemos la evidencia que nació en España, y salió a Francia por Cataluña en el siglo XI, volviendo a entrar en nuestra Patria a fines del XII muy otra de la que había salido: muy degenerada». R. Pinedo, *Ensayo... op. cit.*, 35.

33. Pinedo, *Ensayo... op. cit.*, 34. Mâle argumentaba en este sentido que «tener la llave de las Escrituras es tener la llave de ambos mundos». E. Mâle, *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, Madrid, 2001, 57.

es símbolo»<sup>34</sup>. Será ésta la óptica a través de la cual se circunscriban las investigaciones que emprenderá Pinedo una vez trasladado al recién creado monasterio de Estíbaliz.

En enero de 1923, bajo el impulso del obispo vitoriano Leopoldo Eijo y Garay, quien se trasladó personalmente a la abadía de Silos para explicarles su deseo de crear una nueva comunidad en el cerro alavés, llegaron a Estíbaliz los primeros monjes benedictinos amparados por el abad Luciano Serrano y Pineda<sup>35</sup>. Muy poco después, cuando todavía Estíbaliz se encontraba en plena fase de restauración y aún no se había construido el nuevo monasterio, llegó el padre Pinedo para darle un impulso cultural a la nueva comunidad. Hay que tener en cuenta que Estíbaliz era en ese momento un Priorato Simple y que las *Constituciones* de la Congregación de Solesmes -congregación benedictina a la cual pertenecía Silos y, por tanto, Estíbaliz<sup>36</sup>- contemplaban un período máximo de tres años para que pasara a convertirse en monasterio autónomo o sería suprimido. Es fundamental tener presente esta circunstancia, pues todos los movimientos que se emprenderán en estas fechas (constructivos, culturales, religiosos, etc.) se harán con este objetivo en el horizonte.

Pinedo, el monje intelectual y bien posicionado en los ambientes culturales y políticos de Madrid, sería uno de los encargados de hacer que Estíbaliz fuera reconocido más allá de las modestas fronteras alavesas. El 9 de abril de 1923 fue nombrado en Burgos académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Durante su estancia silense, Pinedo había sido vocal de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos desde junio de 1923<sup>37</sup>, dándose de baja en 1929 por estar ya residiendo en Álava<sup>38</sup>. Debido a su interés por el patrimonio y por los cargos que hasta la fecha había ostentado, su nueva ubicación estará también acompañada de su desempeño como vocal en la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Álava, donde le vemos ya actuando en la sesión del 13 de marzo de 1930<sup>39</sup>. De hecho, Pinedo será uno de los miembros activos en la polémica que se generó en la ciudad de Vitoria a raíz del derribo del antiguo convento de San Francisco<sup>40</sup>.

Junto al impulso del padre Andrés Azcárate, Pinedo promovió la puesta en marcha de la revista *Floreillas de Estíbaliz*, en cuyos números iría abordando los primeros estudios

34. E. Mále, *El arte...* op. cit., 56.

35. E. Sáenz de Buruaga, *Historia de Estíbaliz*, 2ª ed., Vitoria-Gasteiz, 1991, 82 y sig.

36. En el año 1963 la comunidad de Estíbaliz pasará a depender de la Congregación de Subiaco, bajo el amparo del monasterio de Santa Teresa de Lazkao. Véase E. Sáenz de Buruaga, *Historia...* op. cit., 107.

37. *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*. 3er trimestre, 1923, año 2, nº 4.

38. *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, 1er trimestre, 1929, año 8, nº 26.

39. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Álava, Acta de la sesión del 13 de marzo de 1930, Archivo de la Biblioteca de la Real Academia de San Fernando, Madrid, signatura 58-3/4.

40. G. López de Munain, I. Mellén, A. Gondra Aguirre, I. Ezquerro, *La ciudad perdida. Historia cultural del Convento de San Francisco de Vitoria-Gasteiz*, Vitoria-Gasteiz, 2019.

iconográficos dentro de la sección «Cuadros de Estíbaliz». Los motivos vegetales se erigían como valiosas piezas simbólicas que completaban el significado del templo y, a su vez, le daban sentido a la nueva etapa que se estaba poniendo en marcha. Son tal vez sus escritos más profundamente místicos, pues en las apenas dos páginas que ocupaba cada entrega, el monje se esforzaba por condensar los simbolismos más elevados. En el primer artículo de la serie dedicada a la puerta *Speciosa*, después de hablar del «florido jardín» que recorren los elementos estructurales con «alto significado místico», recordaba lo siguiente: «Aprendamos a no deleitarnos simplemente con la visión de las bellezas esculpidas en los templos, tratemos de desentrañar las verdades que nos predicán, y sobre todo procuremos ponerlas en práctica»<sup>41</sup>. No sólo era necesario restaurar su «simbolismo oculto», sino que después debía aplicarse en la vida religiosa de la comunidad. Con ello, las piedras volvían a cobrar vida después de un largo silencio. El esfuerzo de Pinedo por dar a conocer Estíbaliz al país se verá recompensado unos años más tarde con la realización de los vaciados de la puerta *Speciosa* y de la pila bautismal para ser expuestos en el Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid «a la admiración de los inteligentes»<sup>42</sup>. Después, otros vaciados recorrerán las exposiciones internacionales de Sevilla y Barcelona, lo cual daría proyección internacional al santuario. En el artículo de 1929 titulado «Estíbaliz en Madrid, Sevilla y Barcelona»<sup>43</sup>, anuncia ya su próxima publicación antes aludida (*El simbolismo en la escultura medieval española*) en la que «el arte románico tan noblemente representado en Álava ocupa un puesto preeminente». Este estudio en conjunto de la escultura medieval, con una presencia destacada de Silos y Estíbaliz en una obra que ansiaba alcanzar eco internacional<sup>44</sup>, a la luz de lo comentado, tenía también detrás una clara motivación política: hacer de Estíbaliz un lugar de prestigio en diversos órdenes que, a la postre, ayudara a lograr el apremiante objetivo de convertirse en monasterio autónomo<sup>45</sup>.

41. R. Pinedo, “Cuadros de Estíbaliz - La Puerta Speciosa”, *Floreillas de Estíbaliz*, vol. 1, 5, 1925, 18.

42. R. Pinedo, “Cuadros de Estíbaliz - Estíbaliz en Madrid, Sevilla y Barcelona”, *Floreillas de Estíbaliz*, vol. V, 6, 1929, 22. Puede encontrarse información sobre estos vaciados en: M. J. Almagro Gorbea, *Catálogo del Arte Medieval*, Madrid, 1998, 142-146.

43. Pinedo, “Cuadros de Estíbaliz - Estíbaliz...”, *op. cit.*

44. Su primer libro mereció una importante reseña internacional: E. F. Rothschild, “El Simbolismo en la Escultura Medieval Española. By Dom. Ramiro de Pinedo (Benedictine Monk)”, *The Art Bulletin*, vol. 16, 2, 1934, 219-220.

45. La presencia en Estíbaliz de un personaje tan bien situado en las esferas culturales y políticas del país motivó la llegada de algunas visitas ilustres, como la de su amigo Miguel de Unamuno, quien visitó el cerro el 24 de septiembre de 1930. Unamuno, que había llegado a Vitoria el 21 de septiembre, impartió el miércoles 24 por la noche una multitudinaria conferencia en el teatro del Príncipe, organizada por el partido republicano alavés, en la que defendió la fórmula de Indalecio Prieto «o con el rey o contra el rey» (véase una interesante crónica en: “La conferencia de Unamuno en Vitoria. Sostiene que no hay más fórmula que la de Indalecio Prieto”, *Heraldo de Madrid*, página 4, 15 de septiembre de 1930). El diario carlista *El siglo futuro* emitió una noticia con un tono radicalmente distinto en el que las sonadas ovaciones de admiración se convirtieron en «un plúmbeo discurso [...] en que, queriendo desmenuzarlo todo, acabó por no decir nada» (véase: Nemo, “Crónicas vitorianas”, *El siglo futuro*, viernes 26 de septiembre de 1930). En este diario

Pero las personales interpretaciones de Pinedo encontrarán muy temprano una primera y honda crítica -antes incluso de la aparición de su monografía sobre Estíbaliz<sup>46</sup>-. F. de Mendoza publicaba en 1930 un artículo titulado «El ornato arquitectónico de Estíbaliz», en el que matizaba muchas de las aportaciones del monje benedictino<sup>47</sup>. Con respecto a la decoración vegetal, a menudo inidentificable, Mendoza se mostraba cauto porque, «¿qué significación simbólica daremos a un objeto desconocido, o al menos impreciso?»<sup>48</sup> Después de unas vacilaciones, en las que se interroga a sí mismo sobre los posibles significados que podrían haber querido transmitir los escultores que cubrieron de decoración la fachada sur, pasa a analizar las interpretaciones de Pinedo, con el que disiente de forma clara:

Digamos en primer lugar que no todo adorno de aquel tiempo lleva significación simbólica. Es frecuentemente adorno y nada más que adorno. [...] Analícense ciertos ornatos como quiera y se llegará a la misma conclusión. Los puntitos perlados, que llevan las hojas y vástagos por herencia bizantina, no tienen en Estíbaliz otra significación que la labor de cestería [...]<sup>49</sup>.

Aunque la crítica de Mendoza fue intensa y se dirigió precisamente a los problemas que entrañaba «leer símbolos» por muy distintos motivos, Pinedo se mantuvo fiel a su modo de interpretar y activar las decoraciones de Estíbaliz en clave sagrada, como se puede ver en su monografía publicada en 1940<sup>50</sup>.

### 2.3. Rectificando los excesos simbolistas. La llegada de la academia

La década de los setenta será un momento de cambio. Estíbaliz, dependiente ya de Lazkao, inicia una nueva etapa con otra comunidad, así como nuevos apoyos políticos y administrativos. Los estudios histórico-artísticos toman un cariz distinto con la llegada del *Catálogo monumental de la Diócesis de Vitoria*, impulsado fundamentalmente por Micaela Portilla, y

---

se narra que, «apenas abandonó el lecho, montó en un auto, y, acompañado de varios correligionarios, se trasladó al Santuario de Estíbaliz [...]. Recibió al señor Unamuno su paisano y antiguo amigo el ejemplar monje benedictino R. P. Ramiro Pinedo, y, en su grata compañía, recorrió la Colonia y la milenaria iglesia, admirando las riquezas artísticas y arquitectónicas que ésta encierra».

46. R. Pinedo, *El Santuario de Santa María de Estíbaliz*, Madrid, 1940. En este estudio amplía las investigaciones que habían ido apareciendo en las *Florejillas de Estíbaliz*, aunque a la hora de entrar en detalles remite también a sus anteriores publicaciones. En todo caso, el tono y la actitud hacia las imágenes del templo sigue imperturbable: «Así, esta bella puerta es un florido jardín en el que la rosa, el lirio y las plantas florecen; en algunos de sus tallos se enredan figuras humanas; otros, en cambio, son vomitados por bocas de animales [...]; todos ellos tienen un algo significado místico, un simbolismo oculto, que vamos a tratar de explicar brevemente».

47. F. De Mendoza, «El ornato arquitectónico de Estíbaliz», *Revue Internationale des Études Basques*, vol. 24, tomo XXI, 1-2, 1930.

48. F. De Mendoza, «El ornato...», *op. cit.*, 39.

49. F. De Mendoza, «El ornato...», *op. cit.*, 48.

50. Pinedo, *El Santuario... op. cit.*

los grandes monumentos alaveses recibirán nuevas investigaciones bajo enfoques renovados. El estudio de Estíbaliz corrió a cargo del profesor José María de Azcárate Ristori quien, con un trabajo más descriptivo que interpretativo, marcó un tono que se distanciaría de las líneas de Pinedo<sup>51</sup>. Cuando se ocupa de la portada, se encarga de describir de forma pormenorizada todos sus elementos decorativos, evitando toda posible interpretación iconográfica.

Pero las fluctuaciones en cuanto a las interpretaciones de la iconografía vegetal no dejarán de sucederse. En la década de los ochenta, surgió una nueva corriente de investigación espoleada por la llegada de las primeras traducciones al castellano de Erwin Panofsky (y el círculo warburgiano)<sup>52</sup> que permitió nuevos estudios del edificio. El profesor Jesús María González de Zárate, director del entonces activo y prolífico Instituto Municipal de Estudios Iconográficos Ephialte, desarrolló una serie de investigaciones cercanas a estas líneas de trabajo en las que desplegó la metodología presentada en su «método iconográfico»<sup>53</sup>. Para él, «la Iconografía es la ciencia que estudia y describe las imágenes conforme a los temas que desean representar, identificándolas y clasificándolas en el espacio y el tiempo, precisando el origen y evolución de las mismas»<sup>54</sup>. Este perfil científico, centrado *a priori* en la identificación y clasificación de las imágenes en el tiempo, parece desvanecerse en sus estudios sobre Estíbaliz ya que, según Agustín Gómez Gómez, González de Zárate se muestra en ellos como «fiel seguidor de las teorías y métodos de Ramiro de Pinedo»<sup>55</sup>. Durante casi una década publicó numerosos artículos sobre diferentes aspectos iconográficos del templo alavés, la mayor parte de ellos en la revista *Estíbaliz*, que se compendian en una obra publicada en 1989<sup>56</sup>.

Sin embargo, en cuanto a la iconografía vegetal, el estudioso alavés se muestra cauto afirmando que «en el arte Románico, aunque todo tiene su razón de ser, no siempre existe un simbolismo religioso-moral»<sup>57</sup>, lo cual le distancia en cierto modo de las tesis de Pinedo.

---

51. J. M. De Azcárate Ristori, “Basílicas de Armentia y Estíbaliz”, en M. J. Portilla, *et. Al.*, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. La llanada alavesa occidental*, vol. IV, Vitoria-Gasteiz, 1975. El texto sobre Estíbaliz se publicó por separado con gran difusión en: J. M. De Azcárate Ristori, *Santuario de Ntra. Sra. De Estíbaliz*, 2ª ed., Vitoria-Gasteiz, 1988.

52. Para un acercamiento a la tardía llegada de estos escritos en el panorama español, véase el célebre prólogo de Enrique Lafuente Ferrari en: E. Lafuente Ferrari, “Introducción a Panofsky (iconología e historia del arte)”, en E. Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1972. Para una visión reciente de la actualidad de los estudios panofskyanos, véase: L. Vives-Ferrándiz Sánchez (ed.), *Síntomas culturales. El legado de Erwin Panofsky*, Vitoria-Gasteiz, 2018.

53. J. M. González de Zárate, *Método iconográfico*, Vitoria-Gasteiz, 1991.

54. J. M. González de Zárate, *Método... op. cit.*, 20.

55. Puede consultarse una amplia revisión historiográfica en: A. Gómez Gómez, “Apostillas a la iconografía de Estíbaliz (Álava)”, *Kobie. Bellas artes*, 9, 1992, 147-158.

56. J. M. González de Zárate; A. Gómez Gómez; M. J. Ruiz de Ael, *Mensaje cristológico en la basílica de Nuestra Señora de Estíbaliz*, Vitoria-Gasteiz, 1989. El libro aparece firmado por tres autores, aunque, como explica Gómez Gómez en otra publicación, él «apareció como coautor en la publicación recién citada por causas ajenas a la historia del arte que sería ocioso mencionar» (A. Gómez Gómez, “Apostillas...”, *op. cit.*, 148, nota 5).

57. J. M. González de Zárate; A. Gómez Gómez; M. J. Ruiz de Ael, *Mensaje... op. cit.*, 38.

La propuesta no será tanto asignar un significado concreto a la variada decoración vegetal, sino «considerar el origen y procedencia de estos elementos ornamentales para entender los préstamos culturales que posee el arte Románico en general y Estíbaliz en particular»<sup>58</sup>. Bajo estas premisas, en la obra se abordan conexiones de todo tipo a fin de localizar los orígenes de dichos ornamentos, partiendo de fuentes textuales y visuales de lo más variado, que van desde la Antigüedad clásica hasta el románico europeo, pasando por las imágenes musulmanas. En esos mismos años, y aunque no se refieren al caso particular de Estíbaliz, se estaban desarrollando importantes estudios en los que se buscaba precisar y matizar este tipo de acercamientos excesivamente amplios. En el célebre artículo de Joaquín Yarza titulado «Reflexiones sobre la iconografía medieval hispana», si bien su autor se disculpa por el tono casi de «sermón» empleado, deja entrever una clara voluntad de frenar los excesos a los que estaban conduciendo la ligereza de ciertos análisis iconográficos que se estaban publicando en España<sup>59</sup>. Estas correcciones marcarán el tono de algunos de los estudios que se ocuparán, una vez más, de las imágenes de Estíbaliz.

Aunque, tras las investigaciones citadas, la decoración vegetal no volverá a captar la atención de los investigadores de la manera como lo hizo con Pinedo, llegarán otras lecturas críticas orientadas a la renovación de los cimientos metodológicos sobre los que se había estado trabajando hasta el momento. En esta etapa, son fundamentales las obras de Gómez Gómez quien, en diversas publicaciones, ha estudiado el edificio de Estíbaliz teniendo muy presente la perspectiva historiográfica<sup>60</sup>. El autor se muestra abiertamente crítico con los estudios de González de Zárate, manifestando su interés en «poner de relieve los errores que se han cometido a la hora de identificar las imágenes»<sup>61</sup>. Estas investigaciones y esfuerzos revisionistas emprendidos por Gómez Gómez no han tenido continuidad, echándose en falta un estudio monográfico e interdisciplinar del templo que ayude a aclarar las múltiples sombras que, todavía hoy, se ciernen sobre Estíbaliz<sup>62</sup>.

58. J. M. González de Zárate; A. Gómez Gómez; M. J. Ruiz de Ael, *Mensaje... op. cit.*, 40.

59. J. Yarza Luaces, «Reflexiones sobre la iconografía medieval hispana», *Cuadernos de arte e iconografía*, vol. 2, 3, 1989, 27-46. Es sorprendente la diferencia de criterios entre ambos investigadores a la hora de valorar el impacto los Bestiarios y el Fisiólogo en el análisis de las imágenes medievales ya que, mientras que para González de Zárate constituyen una fuente clave para el estudio de los canecillos del ábside, según Yarza, en cambio, «conviene ser más cautos aquí a la hora de interpretaciones inmediatas». J. Yarza Luaces, «Reflexiones...», *op. cit.*, 30. No podemos dejar de señalar que Yarza, en el citado artículo, se refiere de forma crítica a Ramino de Pinedo como heredero de los simbolistas franceses Cahier, Auber y Félicie d'Ayzac. Yarza Luaces, «Reflexiones...», *op. cit.*, 29 nota 1.

60. Son especialmente interesantes los siguientes artículos: A. Gómez Gómez, «Asimilación y transmisión del arte románico en el País Vasco: el caso de Estíbaliz (Álava)», *Kobie. Bellas artes*, 11, 1995, 241-254; A. Gómez Gómez, «Los inicios de la investigación sobre el Arte Románico en el País Vasco», *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 16, 1997, 167-174. Muchas de las aportaciones anteriores se condensan en: A. Gómez, *El arte románico en Álava, Guipuzcoa y Vizcaya. Perspectivas historiográficas*, Bilbao, 1996.

61. A. Gómez Gómez, «Apostillas...», *op. cit.*, 149.

62. La publicación más reciente, además de una reedición con ligeros ajustes y nuevas imágenes del libro de González de Zárate anteriormente citado, es la extensa entrada (rica en descripciones) dedicada a este

## Conclusiones

A lo largo de las páginas precedentes se ha podido comprobar cómo, en el caso de la iglesia de Estíbaliz, los estudios iconográficos de su decoración vegetal han oscilado de forma manifiesta entre los que defendían unos simbolismos sagrados y los que los reducían a mero ornamento profano. Durante la primera fase de descubrimiento y puesta en valor del entorno no se observa un especial interés por su flora esculpida y tampoco se aporta ninguna interpretación en clave sagrada. En el impulso sacralizador que llega posteriormente, tras la instalación de la comunidad procedente de Silos, se aprecian dos vectores claros: las circunstancias político-administrativas del recién creado monasterio (la necesidad de lograr su autonomía) y la situación particular de uno de sus principales impulsores desde el ámbito cultural, Ramiro de Pinedo. La vida de este carismático monje estuvo marcada por los conflictos familiares y las relaciones personales, y los espacios religiosos en los que vivió como benedictino se convirtieron en una metáfora perfecta de sí mismo: Santo Domingo de Silos y Nuestra Señora de Estíbaliz, dos templos románicos de singular importancia (uno de proyección internacional, el otro local) que, en su dilatada existencia, pasaron de la gloria al abandono y a la ruina, para gozar finalmente de un reverdecir material y espiritual. Con la llegada de nuevos enfoques y estudios, de corte más académico, la relación entre el historiador y el edificio se torna menos intensa, menos personal, dando lugar a unos escritos más contenidos.

Se aprecia perfectamente cómo cada nuevo presente, cada contexto en el que las imágenes son reactivadas, propicia una relación igualmente nueva con éstas; son, por tanto, los usos de las imágenes los que determinan una adscripción u otra. Podemos hablar de usos o reapropiaciones de las imágenes en términos sagrados o profanos, pero difícilmente podremos hablar -para el caso que nos ocupa- de imágenes sagradas o profanas en sentido estricto. Ello nos anima a legitimar también otros momentos históricos distintos de la época en la que estas obras fueron concebidas, instante que, con mayor frecuencia, tiende a considerarse en las investigaciones histórico-artísticas<sup>63</sup>. En Estíbaliz no contamos con información documental suficiente como para saber cuáles fueron las motivaciones o intenciones de los escultores y comitentes que concibieron su decoración pétrea. Sin embargo, contamos con testimonios más recientes de personas que «hicieron vivir»<sup>64</sup> a estas imágenes confiriéndoles nuevos significados.

Desde luego, nada de todo lo dicho hasta el momento invalida ulteriores estudios iconográficos sobre la flora de Estíbaliz o de cualquier otro edificio medieval. Antes bien, este estudio tiene como objetivo, desde una propuesta metodológica en la que se incorpora una

---

templo en: J. J. López de Ocariz y Alzola, “Estíbaliz”, *op. cit.*, 687-716.

63. La teórica de la cultura visual Mieke Bal, desde una postura más radical, propone que «las imágenes existen para los espectadores, que pueden hacer con ellas lo que les plazca [...], ajustándose a los marcos de referencia que la sociedad ha establecido para ellos». M. Bal, *Tiempos trastornados: Análisis, historias y políticas de la mirada*, Madrid, 2016, p. 22.

64. Expresión utilizada por el editor de Pinedo al referirse a las explicaciones que el monje le dio en el claustro de Silos tras su visita: Pinedo, *Ensayo... op. cit.*, 12.

reflexión crítica de la historiografía artística para lograr una visión más rica de la Cultura Visual circundante, ofrecer un ejemplo significativo en el que la sacralización de una decoración vegetal viaja de la mano de las necesidades y aspiraciones espirituales de quien las estudia. Se ha comprobado cómo las circunstancias vitales de los investigadores han dejado su rastro en los estudios sobre los cuales han volcado sus pasiones<sup>65</sup>. Pinedo, un hombre necesitado de trascendencia espiritual, volcaba sobre los edificios sus propios anhelos, confiéndoles complejos simbolismos de enorme carga teológica. Los investigadores posteriores, en cambio, más apegados a los ámbitos académicos, desplazarán los análisis hacia metodologías más contenidas, menos apasionadas. Las imágenes, por tanto, adaptan su significado a cada momento histórico; prestan su bagaje para que pueda ser reapropiado, reformulado o, directamente, inventado. Se sitúan «ante el tiempo» como el acanto de las dovelas de Estíbaliz: abiertas a ser aquello que cada espectador necesite que sean.

---

65. Véase nota 6. A los casos ya citados, podemos sumar el creado a propósito de la famosa conferencia dictada por Erwin Panofsky en 1940 en la American Academy of Arts and Sciences bajo el título de *La historia del arte en cuanto disciplina humanística* (publicada posteriormente en: E. Panofsky, “La historia del arte en cuanto disciplina humanística”, en *El significado en las artes visuales*, Madrid, 1998) en la que, como demostraría tiempo después Keith Moxey en un agudo estudio, lo que realmente se ponía de manifiesto eran las voluntades subjetivas del autor motivadas por sus propios avatares personales, como el exilio obligado a Estados Unidos. Véase: K. Moxey, “Incentivar la historia”, en *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*, Barcelona, 2004. Con relación a discusiones metodológicas conectadas con nuestro objeto de estudio, en las que se ponen en juego las vivencias personales de historiadores del arte célebres como Jurgis Baltrušaitis o Meyer Schapiro, véase: G. Boto, *Ornamento... op. cit.*, 36 y sig.