

**ESCULTURA EXENTA DE VIRGENES Y CRISTOS
EN PASAJES, LEZO, RENTERIA Y OYARZUN**

M^a TERESA PUENTE SÁNCHEZ*

*A todos aquellos que de alguna manera
han colaborado amablemente conmigo,
en testimonio de mi más sincero agradecimiento.*

INDICE

1. INTRODUCCION
2. PARROQUIA DE SAN PEDRO APOSTOL
 - 2.1 Crucifijo
 - 2.2 Altar de la Virgen del Carmen. Santa Ana
 - 2.3 Inmaculada
 - 2.4 Altar de la Virgen del Carmen. Titular
 - 2.5 Inmaculada
 - 2.6 Altar del Cristo del Buen Viaje
 - 2.7 Crucifijo
 - 2.8 Imágenes de candelero
 - 2.9 Crucifijo. Virgen en la Fuente de San Pedro
3. PARROQUIA DE SAN JUAN BAUTISTA
 - 3.1 Cristo Crucificado. Piedad
 - 3.2 Virgen del Carmen
 - 3.3 Inmaculada
4. PARROQUIA DEL SANTO CRISTO DE BONANZA
5. ERMITA DE SANTA ANA
6. HUMILLADERO DE LA PIEDAD. Pasajes de San Juan
7. Cristo Crucificado. Pasajes de San Juan
8. PARROQUIA DE LA ASUNCION DE RENTERIA
 - 8.1 Altar de San Miguel. Virgen del Rosario
 - 8.2 Altar de San Miguel. Inmaculada
 - 8.3 Altar de San Antonio. Virgen del Pilar
 - 8.4 Vírgenes de los altares neogóticos
 - 8.5 Retablo central. La Asunción
 - 8.6 Altar de la Piedad. Titular
 - 8.7 Altar de la Piedad. Crucifijo
 - 8.8 Calvario
 - 8.9 Imágenes en la sacristía. Inmaculada y Crucificado

9. LAS AGUSTINAS

Crucificado

10. PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE LARTAUN. OYARZUN

10.1 Portada. Piedad y Cristos Crucificados

10.2 Altar Mayor. Asunción y Calvario

10.3 Crucificado del lado del Evangelio

10.4 Altar del Rosario

10.5 Virgen de los Milagros

10.6 Imagen de vestir. Dolorosa

10.7 Crucificado en la capilla debajo del coro

10.8 Imágenes de vestir de la Sacristía y Crucifijo

11. SAN JUAN DEL HOSPITAL DE OYARZUN

11.1 Virgen y Calvario

11.2 Cristo

12. PARROQUIA DEL SALVATORE. ARRAGUA

12.1 Salvatore

12.2 Virgen con Niño

12.3 Cristo Crucificado.

13. CAPILLA DEL BARRIO DE ALTZIBAR

13.1 Andra Mari

14. PARROQUIA DE SAN JUAN BAUTISTA DE LEZO

14.1 Altar Mayor. Asunción. Crucificado

14.2 Virgen del Rosario e Inmaculada en los laterales del presbiterio.

14.3 Virgen del Carmen en una capilla lateral

14.4 Altar de la Sagrada Familia. Grupo titular. Imagen de vestir.
Crucifijo

15. BASILICA DEL SANTO CRISTO DE LEZO

15.1 Dolorosa

15.2 Santo Cristo

NOTAS

BIBLIOGRAFIA

APENDICE DOCUMENTAL

APENDICE FOTOGRAFICO

A MODO DE EPILOGO

INTRODUCCION

De toda la estatuaria de bulto redondo, dos son las imágenes más veces repetidas por ser objeto preferente del culto popular y pilar fundamental en nuestra religión católica: la Virgen y su Hijo crucificado.

Ambos, constituidos como tipos ya en el arte bizantino, experimentan una evolución a lo largo de la historia reflejo del hacer y el diferente pensar de las épocas. La estilización y el hieratismo del Románico, hacen que a Cristo se le representa en majestad, rígido como rey dueño de su poder y a la Virgen entronizada con el Niño entre las piernas, sin atisbo de comunicación entre ambas. El Niño aparece bendiciendo como si fuera Dios. Este tratamiento provoca respeto, distanciamiento de la divinidad con respecto a los hombres. Posteriormente un idealismo refinado más naturalista rehumaniza el arte. Jesucristo en la cruz sufre como un hombre crucificado que padece este martirio. El cuerpo pierde la rigidez anterior y se esculpe desplomado, los brazos se doblan acusando el peso y las piernas se cruzan en un quiebro más real sujetas por un solo clavo. La corona del rey se sustituye por la de espinas, como símbolo de su pasión. Cristo en su dolor inspira compasión más que respeto. Las representaciones de la Virgen se vuelven más humanas y tiernas. Hay cercanía y relación entre madre e hijo y la sonrisa y la dulzura que se les imprime, inspira cercanía. Hacia el siglo XV se divulga otro tema de la Virgen, menos cándido y más patético: La Piedad. Grupo de María recibiendo al cuerpo de su hijo muerto. En el renacimiento, el arte se propone alcanzar un fin estético el artista es un creador y por tanto en cada obra se adivina una personalidad, pero en última instancia las bellas vírgenes que en este momento se representan quieren dar una impresión de gracia, delicadeza y belleza de talla para proporcionar el puro placer contemplativo. En España este nuevo hacer se acopla a un sentimiento ascético, que origina un arte agitado y expresivista en el último tercio del s. XVI. Un siglo más tarde, es cuando una intensa emoción religiosa se hace patente en nuestra iconografía. En este periodo va a privar el naturalismo, lo momentáneo. El arte barroco se va a asociar al espectáculo como algo unido a su interés de persuasión. Las imágenes exentas van adquiriendo una gran importancia. En las

Vírgenes y Cristos de esta etapa se puede percibir el patetismo trágico del XVII, la candidez de una Inmaculada... Posteriormente este afán de realismo es rechazado por el neoclasicismo que hace creaciones donde el espíritu está ausente y lo único que preocupa es la belleza formal. En nuestro siglo y peor que todos los academicismos aparece la imagen industrial. “Resulta incomprensible que los españoles tan viriles y apasionados en las manifestaciones religiosas puede haber perdido su buen juicio hasta el punto de aceptar remedios que semejan tartas azucaradas, sin sentido alguno del arte, sin el menor aforo de espíritu religioso”.(1)

Aun con todas las peculiaridades que han modelado estas imágenes las distintas interpretaciones y formas de representar la iconografía religiosa, ésta, siempre ha tenido la finalidad del culto y el rezo.

En este trabajo se podrá ver esa evolución de las imágenes, en efigies que sin embargo son en su mayoría obras de taller, de segundo orden y de las que no queda ninguna referencia en los archivos, acerca del momento de ejecución y del autor que las hizo.

En su anonimato creo sin embargo que este inventario que presento puede servir al menos para dejar constancia de lo que en nuestros pueblos hay de esta iconografía específica.

En suma, se adjunta una relación de las obras con su correspondiente comentario descriptivo y un acercamiento cronológico.

(1) GOMEZ MORENO, Mª Elena: *La Policromía en la Escultura Española*.

PARROQUIA DE SAN PEDRO APOSTOL

Crucifijo

Ubicado sobre el sagrario del altar mayor, un Crucificado de yeso policromado de unos setenta centímetros.

Lleva el típico madero con la cartela. Resulta algo burda y efectista la anatomía. Torax inchado en el que se marcan bastante las costillas. Disposición poco elegante. Las piernas son desproporcionadas con respecto al cuerpo. Se unen en un solo clavo.

La tipología es la de un Cristo muerto realizado con la habitual disposición: cabeza inclinada hacia el lado derecho y cabello largo partido que le cae hacia la cara.

Policromía brillante para las carnes en la que se pintan excesivamente las manchas de sangre. El faldellín de color gris metálico desdice el aspecto pictórico de la figura que no tiene gran valor. Forma parte de la producción industrial en serie que se hace en este siglo.

Santa Ana. Altar de la Virgen del Carmen

Del lado del Evangelio en un retablo de dos cuerpos de madera apenas policromado, se cobija en el ático, cerrado con urna de cristal una pequeña escultura de Santa Ana.

Realizada en madera policromada, mide poco más que sesenta centímetros. Rostro ancho coloreado levemente en los pómulos, mirada frontal. Lleva toca blanca muy ajustada a la cabeza y se cubre casi por completo con manto azulado que sujeta con una mano enorme, desproporcionada con respecto al resto del cuerpo. Este recogimiento da lugar a un abultamiento del ropaje en un lateral y a pliegues angulosos que dejan al descubierto el revés blanco y que nos remiten a plegados flamenquizantes.

Sobre el brazo izquierdo, la Virgen Niña vestida y coronada. No se establece ninguna comunicación entre ambas, Todo nos apunta a una imagen realizada según modelos medievales por un artesano.

Inmaculada

Guardada en la sacristía, sobre triple peana una hermosa imagen de la Inmaculada.

Un pie alto de madera sin policromar sustenta la efigia de la Inmaculada que tiene dos peanas propias. Sirve de base una de forma de pirámide truncada que sostiene un segundo cuerpo cóncavo. Sobre ésta, apoya la típica esfera que representa al mundo y en ella el conocido recurso de las cabezas aladas de angelillos (2) y la luna (otro de los elementos apocalípticos unidos a la imagen) añadida a ambos lados, colocada con los vértices dispuestos hacia abajo. Según el Padre Ayala esta debiera ser la representación habitual y no hacia arriba como frecuentemente encontramos ya popularizado. La Virgen, pequeña talla de madera, no llega a medir un metro, lo que no resta valía a la labra, esculpida según la iconografía concepcionista castellana. Tiene el cabello partido en tres largos mechones separados y zigzagueantes caídos a ambos lados del manto. Pequeño rostro redondeado con los pómulos coloreados en rojo y carnación mate. María mira hacia lo alto, estática y apacible, junta las manos fervorosa. El manto le cae sobre los hombros, hueco, pero en el ruedo terminal no se producen los pliegues angulosos habituales en este tipo que se impuso con Gregorio Fernández.

La policromía es dorada y policromada en azul en el manto, con orlas aureas en los bordes y estrellas y pequeños puntos decorando la parte frontal. La túnica se recoge en la cintura con cinta dorada. Esta pintada siguiendo la técnica del estofado. Se policroma con óleo en tonos azules, verdes y rojos sobre el oro bruñido. La técnica se percibe perfectamente porque en ciertos fragmentos ha perdido el color. “Además se matizan de oro los campos lisos mediante rayitas arañadas sobre toda la superficie” (3).

Los pliegues de la túnica son ángulosos con caída vertical.

La Inmaculada remata en corona de plata de bello trazado y pequeñas dimensiones.

Por lo expuesto podemos fecharla, latente la influencia del modelo de Gregorio Fernández, en la primera década del s. XVII.

(2) TRENS. Manuel: *María, iconografía de la Virgen en el Arte Español*.

(3) GOMEZ MORENO, M^a Elena: *La Policromía en la Escultura Española*.

Virgen del Carmen

Talla albergado en el cuerpo central de un retablo de madera escasamente policromado situado del lado del Evangelio.

La Virgen de expresión hierática cobija bajo su manto a un hombre y una mujer que miran hacia lo alto en un gesto de gratitud.

El tratamiento de las figuras laterales es arcaico. Son personajes del pueblo arrodillados y pequeños con respecto a la imagen central en una gradación que resalta la importancia de lo sagrado. La Virgen viste túnica marrón con emblema central, ceñida en la cintura pero con escasos pliegues, más profusos en las mangas que cubren sus brazos extendidos sobre los que cae el manto blanquecino que lleva en la cabeza. Va coronada. Mirada frontal y rostro poco expresivo. Lleva escapulario de la orden carmelitana, mediante el cual se simboliza plásticamente su poder especial sobre las ánimas benditas.

Esta forma de representación es el tipo iconográfico típico de la Virgen del Carmen que aparece extendido su manto protector sobre las almas del purgatorio (4).

El mismo modelo iconográfico fue utilizado ya en el s. XV por Piero de la Francesca, en su pintura “el Político de la Misericordia”.

Posteriormente en el siglo XVI Alejo Fernández, (pintor sevillano) pinta la Virgen de los Navegantes, sobre los mares, protegiendo con su manto a los devotos. En este mismo siglo y siguiendo el mismo esquema, se hace el icono de la Virgen de los Desamparados, que tiene su trono en Valencia.

La iconografía de esta imagen del Carmen es reciente y simplificada, si bien pudo inspirarse en modelos anteriores ya tratados en el arte, como queda descrito. La sobriedad de líneas en el tratamiento de ropajes nos induce a fecharla en la segunda mitad del siglo XVIII, contemporánea al momento de construcción de la iglesia.

Inmaculada Concepción

Inmediatos al altar mayor se hallan dos retablos. Uno de factura barroca y otro neogótico y de reciente colocación, donde se encuentra la escultura de nuestro estudio. Es una Inmaculada de cierta prestancia a pesar de estar realizada en yeso. Como caracteriza a su iconografía, va coronada con doce estrellas alrededor de la cabeza y la luna a sus pies, formando parte de la peana rugosa, redondeada y policromada en tonos dorados y rojizos, a la que además se adosan bustos de angelillos en el centro y de cuerpo entero en ambos flancos. El detalle de la luna, es uno de los elementos apocalípticos que por su más fácil representación se ha mantenido (5).

(4) TRENS, Manuel: pg. 286

(5) Idem.

María tiene la cabeza elevada hacia lo alto en un gesto de lírica aceptación de su futura maternidad. El cabello ondulado le cae de un lado hacia delante. La túnica cae en amplios pliegues y el amplio manto volado de un lado se recoge en el brazo. La composición más cargada del lado se recoge en el brazo. La composición izquierda que se adelanta en el sentido opuesto.

La policromía brillante es más esmerada que lo habitual, combinándose el crema de la túnica con el azul del manto, más oscurecido en el anverso. Un brocado dorado y policromado en rojo enriquece el manto.

Se trata de un producción en serie o “sulpicianas” de las múltiples realizadas en nuestro siglo, aunque más esmerada de talla y policromía que lo habitual, quizá por ser una donación, realizada por Doña Ramona Ruiz de Muñián

Calvario

Del lado de la epístola, presidiendo un retablo del siglo XVIII, de abigarrada decoración se encuentra un Calvario, enmarcado por dos columnas salomónicas.

La imagen de Cristo crucificado aparece centrado el grupo como es habitual en esta representación. Realizada en madera policromada mide 160 cm aproximadamente.

A Cristo se le representa a punto de expirar, con los ojos todavía entreabiertos y caída verticalmente la cabeza sobre el pecho con un mechón que le cubre parte del hombro. Anatomía marcada y bien trabajada. Policromía mate. Un pequeño paño de pureza anudado sobre la cadera a ambos lados, cayendo en diferentes plegados, cubre las piernas ligeramente flexionadas. La talla resulta bastante equilibrada y serena. Emoción religiosa contenida unida a la pintura sobria de yagas y sangre.

Se conoce como el “Cristo del Buen Viaje” y debió ser muy venerado en el siglo XVIII, pues a los pies se conserva una escritura fechada en 1774, en la que puede leerse el mandato del III.^o Señor Obispo Don Juan Lorenzo de Irigoyen y Dutari, obispo de Pamplona, para que se venera la dicha imagen, por lo que se concederán 40 días de indulgencia a los fieles que cumplan con ello.

A ambos lados del Crucifijo, dos grandes imágenes de San Juan y de María, más declamatorias y efectistas en una línea puramente barroca. San Juan, apoya su mano en las piernas de Jesús gesto de cercanía y de dolor que se refleja en el rostro de mirada implorante y boca entreabierta. Rostro joven y melena rizada que se recoge tras las orejas cayendo sobre los hombros. Viste túnica de color verde brillante acorde con el gusto del s. XVIII.



Pasajes S. Pedro. Virgen del Carmen.



Inmaculada.



Pasai S. Pedro. Calvario.



Pasai San Pedro. Crucifijo.

El manto amplio y volado va muy plegado y policromado en rojo con bandas azules. Del otro lado María a duo con San Juan, levanta su mirada con gesto doliente y sus brazos, uno en el pecho y el otro extendido se unen a este fin. Lleva toca blanca recubierta de un velo rojo que como la túnica es rojo brillante con destellos dorados. El manto muy movido va dorado y policromado en azul. El fondo de estrellas doradas sobre azul es también muy escenográfico y contribuye a resaltar el efecto teatral del conjunto.

Cristo Crucificado

Albergado en la sacristía vieja, sobre uno de los muros, cuelga un Crucifijo.

El madero en el que Cristo está clavado imita un troco natural policromado en marrón oscuro. La talla del Cristo es de pequeñas dimensiones alcanzando unos setenta centímetros. Se le representa muerto, con la cabeza y un mechón de cabello caído verticalmente hacia el lado derecho sobre el hombro. El rostro mueve a una profunda emoción religiosa sin ser demasiado expresivo. El autor no ha representado el momento de la agonía como era habitual en el barroco más estridente, sino la muerte, el descanso final.

Buen estudio anatómico que sólo se ve interrumpido por un faldallín ceñido a las caderas mediante una cuerda trenzada que queda al descubierto en el lado derecho en una solución elegante.

Los pliegues están dispuestos de forma oblicua y naturalista en el grueso del paño y se convierten en más tiesos y angulosos en el lado anudado.

Las piernas se desplazan hacia la izquierda en un quiebro muy típico evitando así la rigidez de la figura. Se unen en un solo clavo.

Policromía mate para la carnación con abundantes manchas de sangre dispuestas en el costado, cuello y rodillas. Está muy oscurecida.

La efigie esta deteriorada y se aprecia que le han sido acoplados varios pedazos rotos. A pesar del mal estado de conservación es una escultura finamente labrada de madera policromada.

Imagen de candelero

Situada bajo el coro en un retablo de un sólo cuerpo, se encuentra una imagen de vestir de una Dolorosa albergada en hornacina decorada con motivos dorados y protegida con cristal. Esta imagen como la mayor parte de las realizadas en el siglo XVIII y que tuvieron tanta divulgación, solo está concluida de talla en cabeza y manos y suelen tener los brazos articulados. En este caso, la cubren con túnica dorada y manto negro dispuesto desde la cabeza encima de una toca nacarada. La tristeza que envuelve a la imagen armoniza con el dolor que se manifiesta en su rostro, de fina traza, sin estridencias en ninguno de sus ritos, ni lágrimas, como se acostumbraba en el barroco.

Imagen de vestir

Preside la hornacina central de un retablo barroco, decorado con espejos en el interior como es propio de este momento del siglo XVIII. Rostro de una gran candidez, de grandes ojos que miran al frente, pómulos llenos y coloreados y cabello postizo, para dar mayor realismo a la escultura, recursos muy utilizados en la imaginería barroca española. La túnica y el manto que la cubre desde la cabeza son blancos. Junta las manos, toscamente realizadas a la altura de la cintura, de donde pende un rosario dorado que a su vez sirven de base para que asiente la figura pequeña del niño, que viste también ropa blanca con orlas plateadas.

La Virgen va coronada con una hermosa corona radiante de plata. Leva también otro motivo plateado a los pies en forma de luna con una cabeza de angelillo central.

Esta efigie de madera, de policromía brillante en las partes trabajadas, se trata de un armazón en el que sólo se trabajan manos y rostro, por lo que entra a formar parte del tipo llamado imagen de candelero o de vestir muy difundido en el siglo XVIII.

Crucifijo de la sacristía nueva

Colocado en una de las paredes, es una imagen de madera de tamaño natural, tosca de talla, de policromía brillante, aunque muy oscurecida, lo que delata antigüedad.

Es este un Cristo de cuerpo estirado, desproporcionado y torpe de labra. El rostro alargado, enjuto, en armonía con brazos y piernas también muy estilizados, es demasiado pequeño con respecto al alargado canon de su cuerpo. Su expresión es la de un Cristo muerto, con la cabeza ligeramente ladeada hacia la derecha. Los brazos articulados permanecen bastante horizontales. Torpe en el estudio de la anatomía en el que se marcan excesivamente costillas y el ángulo ventral en un torso demasiado grande. El paño de pureza es de pequeñas dimensiones, de pliegues incisos y se anuda en el centro, cayendo vertical en pliegues planos. Las piernas unidas por un sólo clavo apenas si están flexionadas. Por todas las características señaladas cabría fecharlo en un momento pre-renacentista, o al menos recuerda la forma de hacer de ese tiempo.

Virgen en la fuente de San Pedro

Imagen de yeso de una Virgen perteneciente al panteón de los señores Ferrer, hoy reconstruido en el cementerio, como capilla de este lugar.

Es una talla de pequeño tamaño deteriorada al estar a la intemperie, policromada en mate en azul y blanco. Poco valor artístico.

PARROQUIA DE SAN JUAN BAUTISTA

Cristo Crucificado

Esta talla de madera recibe culto en el sotocoro de la iglesia.

Se coloca directamente sobre la pared encima de la urna de Santa Faustina.

Un gran madero policromado en negro con el cartel de INRI, oblicuo coronando el brazo vertical acoge esta escultura agonizante. Llama la atención la expresión del rostro con la mirada al cielo, la cabeza levantada y vuelta hacia la izquierda con la boca abierta evocando la última y difícil respiración. Igualmente los brazos los brazos forman ángulo obtuso acusando el peso del cuerpo desplomado. Cuerpo estilizado, anatómicamente bien logrado, piernas poco flexionadas y muy adelgazadas donde se marcan las manchas de sangre en las zonas habituales (rodillas y pies). Curiosamente, y quizá en un afán expresivista se pinta una línea de sangre que baja desde el cuello hasta la mitad del torso. El perizonium va sujeto con ancho cordón dejando una pierna al descubierto y con colgante central de plegados bien resueltos.

Es un Cristo pre-renacentista de fines de s. XV comienzos del XVI, “llamado de Burgos y del Buen Viaje, perteneció a la primitiva iglesia de San Juan de la Rivera (6).

Piedad

Rematando el sagrario, en una urna de forma ovalada protegida con cristal, se alberga una pequeña imagen de la Piedad. María sentada sostiene el cuerpo muerto de su hijo colocado horizontal sobre sus rodillas, con un brazo caído a plomo hacia el suelo y el otro sobre el pecho, sostenido por la mano de su madre. Las piernas se articulan con un juego rígido en las rodillas. Anatomía maestralmente modelada, sólo interrumpida por el reducido paño de pureza.

El semblante de María expresa un dolor contenido muy bien logrado. El único ropaje que se aprecia, es la toca blanca que le cubre desde la cabeza.

Virgen del Carmen

En el crucero, ubicada en el ático de un retablo barroco de madera sin policromar, muy ornamentado, se halla esta imagen de la Virgen, del Carmen. Es de pequeñas dimensiones y viste la típica túnica marrón y el manto blanco que recoge en la mano izquierda sobre la que asienta el niño y del otro lado con el brazo extendido.

(6) ITURRIOZ: *Pasajes. Resumen Histórico*.

A la derecha, y formando parte de este grupo, se efigia otra escultura arrodillada, con la cabeza levantada al cielo al igual que los brazos, en ademán devoto.

Esta iconografía se relaciona con la estudiada en la iglesia parroquial de San Pedro, en que la Virgen aparece como protectora sobre dos personajes que cubre con su manto, deduciéndose de esta forma de representación su poder especial para con las ánimas benditas.

Los colores planos, la forma severa y la calma que domina, nos lleva a fecharla en la segunda mitad del XVIII.

Inmaculada

Presidiendo uno de los retablos laterales comprados en el Seminario de Vergara en el año 1786, se encuentra esta hermosa talla de la Virgen. De pequeñas dimensiones pero bien labrada y policromada con esmero. Posee gran prestancia en su actitud y un buen tratamiento de la indumentaria. LLeva corona postiza dorada, de radios zigzagueantes con distintas dimesiones alternadas entre sí.

El cabello claro partido le cae en amplios bucles sobre los hombros. Rostro redondeado, joven de dulce expresión que dirige hacia la derecha levemente levantado. Viste túnica dorada y estofada con motivos floreados a manera de bordados en tonos rojos y azulados. El amplio manto azulado le da un gran empaque al ser muy volado a ambos lados. En la parte izquierda se envuelve en tomo al brazo extendido formando un gran plegado por bajo que abulta. el otro brazo queda al descubierto pasando la túnica por debajo con mucho vuelo para resaltar el brazo que María dirige fervorosa al corazón, y caer en diagonal a partir de la cintura en abundantes pliegues hacia el lado derecho en una resolución elegante que deja ver parte de la túnica. El anverso del manto va dorado en los bordes. La composición más abierta, el ligero contraposto y el movimiento de los ropages dista mucho del canon establecido a comienzos del barroco por Gregorio Fernández, tan divulgado, adivinándose un momento más avanzado de este mismo periodo artístico, cuando ya se patentiza el sello dinámico de las esculturas de Bernini y las figuras se dejan dominar por la melancolía y la gracia impuesta por la escuela andaluza. El documento hallado, da luz sobre la fecha de realización datándola en el 1/3 del siglo XVIII.

Se trata de una obra de valor que ha sido catalogada entre la producción del escultor donostiarra Felipe de Arizmendi. La importancia de esta efigie viene corroborada por la cantidad recibida por el escultor de manos del Señor Capitán Don Diego de Yanci, que según consta fue realizada en escudos de plata y por adelantado.

En el documento se detallan también las características que debía tener la labra, muchas de las cuales coinciden, si bien falta el trono al que alude y tampoco corresponde su emplazamiento actual con el que en un principio tenía.



Pasajes S. Juan. Crucifijo en la Parroquia.



Pasajes S. Juan. Inmaculada de la Parroquia.

PARROQUIA DEL SANTO CRISTO DE BONANZA

Cristo de Bonanza

Preside el retablo barroco trazado por Pedro Ignacio de Lizardi y ejecutado por Juan Bautista de Iguelz, desde un nicho rectangular sobre un tapiz de poco valor que representa el calvario.

Talla de madera de tamaño natural. Esmerado tratamiento antómico realizado por una adecuada policromía mate en buenas condiciones. La cabeza cae sobre el pecho con un mechón hacia delante, presagiando la muerte, con los ojos cerrados, pero sin contracciones violentas ni en los labios, ni en la frente, y tampoco en el resto del cuerpo. Todo denota una gran armonía y perfección en el modelado de la anatomía, solamente cubierta por el paño de pureza que concentra su volumen en varios pliegues superpuestos y quebrados sobre el lado izquierdo, mientras que la pierna derecha queda prácticamente al descubierto, pues se anuda en un extremo. La policromía del sudario se enriquece con bandas verticales en tono rojizo. Leve quiebro de las piernas que remarca esa ponderancia tan característica del estilo suave y cuidado de Jerónimo de Larrea y Goizueta, su autor, según lo clasifica Gómez Moreno(8).



Pasajes S. Juan. Cristo Crucificado
de Bonanza.

(8) GÓMEZ MORENO, Manuel: *Historia Universal del Arte Hispánico*. Tomo XVII.

“El desnudo del cuerpo se independiza en esta época de la segunda mitad del siglo XVI y de los primeros años del XVII, de su destinación piadosa y se coincide con la perfección apolinea, resumiendo en su belleza su calidad divina. Se evitan las efusiones personales en la elaboración del cuerpo y se efigia en su faz serena”. “El Cristo de Bonanza pertenece a este período en que a Cristo se le representa muerto, pero desde la cruz atrae al mundo por su divina serenidad” (9).

ERMITA DE SANTA ANA

Santa Ana

Esta hermosa talla, muy venerada, recibe culto en la ermita de su nombre. Preside el retablo principal de madera, aunque de escaso valor artístico y reciente traza. Por ello que quizá resalte aún más este grupo escultórico de madera policromada que representa a Santa Ana y la Virgen niña. La madre sentada, extiende sus brazos hacia su hija tomándola por el hombro en actitud cariñosa, siendo solamente este detalle el que establece un lazo entre ellas pues sus miradas no se juntan, si no que ambas miran al espectador. María, refleja un gran encanto infantil en su rostro redondeado y de amplia frente despejada, con larga cabellera que le cae por la espalda. Lleva túnica estofada (dorada y policromada en tonos azules, rojos y verdes) recogida en la cintura con lazada.

El manto se envuelve ampuloso en torno a un brazo en una disposición elegante que demuestra gran maestría en la ejecución. Madre e hija portan coronas radiadas. Santa Ana viste toca dorada y amplio ropaje estofado que se recoge sobre el alda en pliegues blandos y bien estudiados. Túnica también estofada en tonos iguales a los señalados. Carnación brillante. Las manos parece que han sido recientemente añadidas o restauradas.

En suma es de reseñar la composición reposada y armónica y la corrección de formas no exentas de grandiosidad. Por estas características, hay que afirmar que estamos ante una imagen romanista, ya clasificada. “Fue adquirida en 1573 en Flandes. Consta que se comprometen dos comerciantes Joannot y Martín de Navejas a responder de los riesgos del mar y fuego de un reloj y de una imagen para la iglesia de Santa Ana” (10).

Humilladero de la Piedad

En la antigua plaza de la Cruz, frente al embarcadero de San Pedro se alza el Humilladero de la Piedad, excavado en la roca. Dos columnas con bases y capiteles labrados flanquean una verja de hierro, rematándose con un

(9) ARRAZOLA, M^a Asunción: *El Renacimiento en Guipúzcoa. Tomo II.*

(10) ITURRIOZ: *Pasajes. Resumen Histórico.*

frontón triangular de madera. Dentro se cobija una gran cruz de piedra. El brazo vertical va estriado y adornado con rosetas. Los brazos terminan en una solución flordelisada. En el crucero se adosa una imagen también de piedra de reducido tamaño que representa a la Piedad. En la figura de María se perciben todavía restos de su antigua policromía. María mira hacia el cielo en un gesto típico de dolor. Va tocada. Cristo muerto se apoya sobre las rodillas de la Virgen y el brazo le cae a plomo. El estado de deterioro de la cabeza es grande y apenas si se perciben los rasgos. Anatomía poco marcada, destacando sin embargo las rodillas pronunciadas. El paño de pureza es pequeño y triangular, de pliegues finos.

La emoción mayor que denota ya esta iconografía, llamada “la quinta angustia” nos induce a pensar en el expresivismo que caracteriza el hacer de buena parte del siglo XVI, correspondiendo su ejecución más concretamente a la primera mitad del siglo.

A fines del XVI aparecen numerosas mandas pías para Nuestra Señora de la Piedad (11).

Cristo Crucificado

En el túnel de San Juan cercano al embarcadero de San Pedro, se ubica esta imagen de madera en un pequeño nicho. Es un Cristo de 70 cm. torpe de labra y en pésimo estado de conservación. Esta muy ennegrecido por lo que apenas se aprecia el estudio anatómico, si bien parece muy esquemático.

Podría tratarse de la imagen que Iturriz llama del Buen Viaje, a la que tanta devoción profesaban los pescadores del pueblo y a la que se encomendaban antes de hacerse a la mar. En su estudio la data como del s. XVI. Tras el análisis, me parece oportuno apuntar que sería algo anterior y de escaso valor artístico.

PARROQUIA DE LA ASUNCION DE RENTERIA

Virgen del Rosario

En una de las calles laterales del retablo de la capilla de San Miguel, albergada en caja rectangular con ovas y cuentas, hallamos esta efigie de María. Es una Virgen majestuosa de canon esbelto y porte solemne. Cabello partido y ondulado cubierto en parte por un manto que se recoge bajo los brazos en varios pliegues, dejando al descubierto la mayor parte de la túnica estofada a base de rojos y azules. El manto dorado y policromado en azul con estrellas en los bordes, se abulta un poco a la derecha, sostenido en su mano junto con un rosario de gruesas cuentas que forma parte de la labra, detalle que no es frecuente, ya que predomina el postizo, sobre todo en el barroco.

(11) Idem

“El tipo iconográfico de la Virgen con Rosario no aparece hasta el siglo XVI y aun con poca frecuencia a juzgar por los ejemplares conservados”(12).

La anatomía de la imagen es excesivamente potente y falta de movimiento, exceptuando el leve adelantamiento de la rodilla derecha. Postura forzada del Niño, que sostiene María sobre su brazo derecho. Se talla desnudo siguiendo modelos que remiten en último término a Miguel Angel o a otros artistas vascos inspirados en este maestro, como Juan de Anchieta que ejecuta a su vez imprimiendo una gran fuerza física y espiritual a sus figuras. Por ello la escultura, es un ejemplo representativo del romanismo más puro, quizá relacionada con el estilo del escultor Ambrosio de Bengoechea que en 1615 contrata la obra del sagrario para el altar mayor de la parroquia (13).

Esta efigie de carnación muy morena o oscurecida con el paso del tiempo, asienta sobre peana, a la primera de las cuales se adapta el escaso plegado de la túnica.

Inmaculada

En la capilla de San Miguel, ubicada en la nave de la Epístola, se encuentra el retablo donde se ha colocado el sagrario de Ambrosio de Bengoechea y la imagen de nuestro estudio presidiéndolo. El nicho en el que se alberga remata en arco de medio punto asentado sobre pilastras cajeadas decoradas con cuentas. Se trata de una Inmaculada de gran prestancia y belleza realizada en madera policromada, de tamaño natural. La talla atiende al modelo castellano de iconografía concepcionista. Virgen con el cabello partido alisado en la frente en varios mechones, cayendo el resto a ambos lados del ampuloso manto, separado en tres partes onduladas y largas, simulando que estuvieran húmedos. El manto baja recto desde los hombros produciendo un ensanchamiento que le da un gran empaque y se pliega de forma angulosa, como acartonada a la altura del ruedo terminal. La policromía es de fondo azul decorada con motivos dorados que prodigan en la orla del contorno.

María junta sus manos a la altura del pecho y alza su cabeza, con el rostro de aspecto sonrojado y casi infantil en actitud reflexiva, serena y fervorosa. Va coronada. La túnica va bellamente estofada con motivos florales a manera de bordados y joyeles en tonos rojos, verdes y azules sobre un fondo blanquecino. “Se ha seguido el procedimiento de rajado y pintura a punta de pincel imitando labores”(14). Se recoge en la cintura formando unos pliegues holgados a la altura del vientre, que han dado lugar a diferentes interpretaciones: “El artista ha querido significar dos momentos cumbres del

(12) TRENS, Manuel: pg. 282

(13) Archivo Municipal de Rentería, E - 4 - III. También en: *La Plástica Renacentista en Nuestra Señora de la Asunción*. CRUZ MUNDEZ, J

(14) GOMEZ MORENO, M^a Elena: pg. 16



Rentería. Virgen del Rosario.



Rentería. Inmaculada. Altar de S. Miguel



Rentería. Virgen del Pilar.

misterio de la gestación de la Madre de Cristo: —como Inmaculada y como doncella madre” (15).

La imagen de la Virgen fuertemente atacada por parte de los protestantes, se convierte para los católicos en una de las cuestiones principales de su reivindicación y su iconografía tiene un gran éxito popularizada y ensalzada por artistas de la valía de Gregorio Fernández, que personaliza el ambiente de religiosidad exaltada de una manera particular en sus imágenes, creando prototipos que están muy copiados y extendidos.

Para terminar con la descripción de la imagen, hay que concluir diciendo que apoya en una luna de tono azul parecido al del manto, centrada por cabezas de angelillos aladas.

No hay constancia en los libros de fábrica del autor de esta Inmaculada, si bien tras el estudio tipológico y comparativo realizado, se desprende que puede ser obra del taller de Gregorio Fernández o de su misma gubia, puesto que el artista trabajó bastante en el País Vasco, sobre todo en Vitoria, donde talló el retablo mayor de la parroquia de San Miguel terminado para 1632. El esquema seguido se corresponde en menor escala con este altar de San Miguel de Rentería. (16).

Cabe fecharla en el 1/3 del s. XVII, fecha corroborada por un dato: “un inventario de objetos de la parroquia que aparece en el libro de actas de 1634 nos enseña que en esa fecha había en la parroquia los siguientes altares: Altar Mayor, del Cristo de la Piedad, de San Miguel, de San Pedro, de San Bartolomé y de Nuestra Señora del Rosario” (17).

Virgen del Pilar

En la segunda capilla del lado de la Epístola, donde se alza el altar de San Antonio, ocupando un lateral vacío se ubica la imagen de la Virgen del Pilar, realizada en madera dorada y policromada. Tiene doble peana, de angelillos y un pilar cilíndrico de madera como es habitual en las Vírgenes de su advocación, resaltándose así como una aparición apocalíptica.

Las reducidas dimensiones de la talla contrastan con una gran corona doble, siendo la exterior de traza radiada en la que alternan los rayos zigzagueantes y lisos. Un manto dorado y policromado en azul con estrellas esgrafiadas y los bordes aureos cubre su cabeza y cae sobre los hombros plegado. El manto se representa más movido del lado izquierdo donde se apoya el Niño, efigie añadida posteriormente, que no tiene nada que ver con el estilo dieciochesco de la escultura. Túnica dorada y policromada en rojo con pliegues verticales poco marcados. Un ligero adelantamiento de la rodilla derecha imprime cierto movimiento a esta imagen de rostro sereno y pensativo. Su ejecución corresponde a la primera mitad del siglo XVIII.

(15) ANASAGASTI: *La Andra Mari en Guipúzcoa*.

(16) LECUONA. Manuel: *Revista Oarso*. 1960.

(17) GAMON: *Noticias Históricas de Rentería*.

Virgen

En la estructura-retablo neogótico, situada en el crucero del lado del Evangelio, trazada por Saturnino López y ejecutada junto con su colateral en los talleres de Galarraga de Vergara, se ubica esta talla posiblemente contemporánea a la época de ejecución del retablo. Realizada en yeso, se hace con esquemas barroquizantes muy conseguidos. María aparece con los brazos muy extendidos en una postura teatral, así como la cabeza tomada en un movimiento momentáneo mirando hacia lo alto. Aumenta la calidad dinámica de la efígie la disposición del ropaje volado y muy plegado, arremolinándose en torno a la cintura. Este se convierte en un factor importante para apoyar el impacto emocional de la obra y en el alto barroco (momento al que se remite) llega a cobrar la misma importancia que la imagen a la que supera en volumen.

La policromía de azul celeste con estrellas esgrafiadas para el manto y nacarada con motivos grisáceos en la túnica es de escaso valor y resta calidad a la imagen, que sobresale por la agitación y los valores plásticos más que por los expresivos o pictóricos.

Sagrado Corazón de María

Presidiendo el retablo colateral neogótico florido, levantado en el lado de la Epístola, se halla una monumental escultura del Sagrado Corazón de María. Realizada en yeso con policromía mate rosa para la túnica con motivos dorados en la parte baja y azul con brocados también dorados en el manto. Porta toca blanca en la cabeza y gran corona circular. Domina en la ejecución una gran serenidad y equilibrio resultando bastante fría. Uno de los brazos señala el sagrado Corazón y el otro queda extendido hacia el espectador con la mano abierta como un signo de acogida. “En esta imagen se reúne la devoción a la Inmaculada y al Corazón de María” (18).

Esta imagen forma parte de la producción actual de piezas llamadas “olotianas” realizadas a fines del XIX y en nuestro siglo.

La Asunción

Centrando el retablo mayor, obra de Francisco de Azurmendi, según los planos de Ventura Rodríguez, una imponente imagen de la Asunción, titular del templo. Esta escultura fue contratada el 17 de marzo de 1779 así como el resto de las que llenan el retablo con el escultor Alfonso Bergaz, por 13.000 reales en material de estuco.

A pesar de la fecha de ejecución de este grupo, en el XVIII avanzado cuando ya se comienza a hacer según los cánones clásicos, en este permanecen

(18) VESGA CUEVAS, Juan: *Las Advocaciones de las Imágenes de la Virgen María veneradas en España*.



Rentería. Virgen de uno de los altares neogóticos.



Rentería. Grupo de la Asunción en el altar mayor.

unos esquemas muy barrocos. Como es típico de la iconografía asuncionista, María aparece en lo alto de una composición ascendente entre nubes y cupidos. La gran fuerza ascensional que se imprime está lograda a base de planos superpuestos hacia lo alto colocados en diagonal, concebido el grupo en función del gran nicho semicircular al que se adapta marcándose de esta forma la tendencia al movimiento y al realismo tan característica del barroco. Es de reseñar también el juego de masas y calidades en un afán pictórico. Se diferencian las texturas de las nubes y ropajes, haciéndose más impresionante el impacto emocional de la obra, más pictórica y etérea la escultura.

María como el punto álgido de la acción se coloca en lo alto atrayendo la mirada hacia sí. Movida por su anhelo de encontrarse con el Padre, tiende los brazos a la Trinidad, escultura colocada en el remate, la mirada al cielo, el gesto declamatorio de María y en general la composición, hacen este grupo escultórico de un gran efectismo y valía.

La Piedad

Este grupo de la Piedad, se ubica en el nicho central del retablo lateral contiguo al gótico por el lado del Evangelio. El espacio central se cierra en arco de medio punto. Dos grandes ángeles flanquean la imagen, colocados de forma muy efectista. Otros dos menores sostienen los brazos de Cristo muerto que apoya su cabeza en una torsión muy artificiosa sobre las rodillas de María. Rostro doliente en el que se marca todo el dolor de la pasión con una expresión muy realista, al gusto de los escultores barrocos. El cuerpo exánime quebrado en diagonal hacia la izquierda, esta maestralmente modelado en una labra minuciosa de los músculos marcados con energía. Las piernas se articulan en un juego rígido en las rodillas. Sudario de pliegues muy finos y naturalistas anudado a un lado. Sobrio de yagas y de sangre. Carnación brillante. María sentada, manifiesta en su rostro la abnegación y el dolor que siente pero sin estridencias, con los ojos tomados y caídos, el ceño levemente fruncido y los labios apretados en un llanto contenido. Inclina la cabeza del mismo lado izquierdo, donde se carga más la composición. Porta toca velo sobrepuesto plegados en líneas suaves y onduladas sin la rigidez y dureza del primer barroco. La Virgen extiende el brazo derecho cubierto por el manto que le cae volado, en un gesto que corrobora el dolor manifiesto y llama a la plegaria. La disposición hace que la composición quede más armónica, marcándose un claro triángulo. El material en el que está realizado es la madera posteriormente policromada en colores planos y brillantes sólo animados por orlas doradas en el manto azulado de la Virgen, de pliegues aristados a partir de la rodilla y más naturalistas y ondulados en torno a los brazos.

Señala el eje del conjunto una cruz situada al fondo con manto colgado en los brazos. El madero conserva su propia textura de tronco sin pulir, contrastando con el tejido del paño bien dispuesto y plegado, esta diferencia de tex-



Rentería. Altar de la Piedad.



Rentería. Calvario en el sotocoro.

turas es otro de los medios de los que se sirve el barroco para hacer más impresionantes los acontecimientos dramáticos que se representan.

Lo expuesto nos lleva a datarla a comienzos del siglo XVIII.

Crucifijo

Presidiendo el remate semicircular del altar de San Ignacio, enmarcado entre dos columnas salomónicas recorridas por motivos vegetales, se halla este Cristo Crucificado sobre madera que imita al natural. De pequeñas dimensiones, resulta además bastante tosco de labrar. La cabeza se inclina del lado derecho con un mechón de la cabellera y corona de espinas. Toma los ojos, pero la boca la tiene todavía entreabierta, representándose la agonía del momento final. Sin embargo, los brazos apenas si acusan este trance, pues están ejecutados demasiado horizontales. Anatomía poco señalada en torso, cubierto por un reducido faldellín de anchos pliegues anudados a ambos lados de las caderas, quedando más volado en la parte derecha. Color blanco pero muy oscurecido en el paño de pureza y policromía mate en las carnes.

Se trata de una imagen de poco valor artístico, no muy buena en su realización.

Calvario

Ubicado bajo el coro de la parroquia sobre un altar. Va enmarcado con cope central, para acoger la cruz que apoya sobre el terciopelo rojo de fondo. Siguiendo la típica disposición de los Calvarios, centra la escena el Cristo Crucificado apoyado en un madero oscuro que imita al natural, muy deteriorado.

El cuerpo de Jesús es robusto, de buen trazado anatómico con músculos muy patentizados en los brazos dispuestos en ángulo muy abierto, acusando el hundimiento del cuerpo y la cabeza algo metida en los hombros. Porta corona de espinas y el cabello partido le cae a ambos lados en varios mechones muy ondulados. El rostro representado con labios y ojos cerrados es el de un Cristo que ya ha expirado. El paño de pureza es amplio, realizado a base de pequeños pliegues dispuestos en diferente sentido con una gran elegancia, envuelto sólo de un lado. Color nacarado brillante como la carnación del cuerpo en la que apenas si se notan las manchas de sangre. Ligera flexión de las piernas unidas por un solo clavo. Domina la quietud, el comediimiento, imperante también en las figuras de San Juan y María, que se colocan a ambos lados sobre su propia peana, ya que suelen utilizarse para sacar en las procesiones de la Semana Santa. Los dos miran al cielo en gesto implorante con una tristeza más manifiesta en el gesto de María, que además se lleva la mano al rostro y recoge su manto con la otra. Los ropajes de estas imágenes caen en pliegues verticales amplios y sobrepuestos, en los mantos azul y rojo, planos sin ningún reborde y brillantes como la policromía de las túnicas.

La sobriedad de líneas, la policromía, las expresiones cuidadas y la belleza formal nos hacen pensar en el siglo XVIII en su 2ª mitad como momento de ejecución.

Cristo Crucificado

Talla de reducidas dimensiones realizada en madera policromada en carnación mate y blanco para el paño de pureza. Esta deteriorada y colocada sujeta por medio de cuerdas sobre un madero que imita al natural. Permanece detrás de uno de los altares laterales y sólo se expone durante Semana Santa.

Resalta el esquematismo de las formas y lo enjuto del tratamiento anatómico. Todo su pequeño cuerpo se curva en una torsión pronunciada en las rodillas, para juntarse en un sólo clavo.

Este cuerpo alargado y excesivamente adelgazado es lo más expresivista de la imagen, pues el rostro ligeramente inclinado hacia la derecha refleja ya el momento de la muerte. Curiosamente se le representa con el cabello más corto de lo habitual y hacia atrás. Por todo lo expuesto nos inclinamos a dárselo a comienzos del s. XVI con reminiscencias góticas.

Inmaculada Concepción

Cobijada en nicho semicircular, encima de la cajonería de la sacristía, aparece esta escultura reciente de yeso policromado. La imagen un tanto efecista levanta su mirada a lo alto y cruza las manos sobre el pecho en devota actitud. Va coronada y su cabello partido y abundante le cae en bucles sobre los hombros. Viste túnica de color nacarado con motivos dorados y manto azul celeste arremolinado sobre el brazo izquierdo con el borde volado, para caer por detrás del otro lado, donde es recogido en numerosos plegados por un angelillo muy torsionado, que apoya en la peana. Hay además otras dos cabezas de angelillos aladas entre curvas múltiples que forman la esfera.

Aun tratada con cierto esmero estamos ante una escultura de poca importancia artística.

Crucifijo de marfil

Interesante talla de marfil de unos 70 cm de alto realizada en una sola pieza, a la que se añaden los brazos.

Cuerpo bastante erecto sin apenas torsión en el que destaca la postura de la cabeza, mirando al cielo en un gesto invocativo, con los ojos abiertos. El cabello ondulado es un poco rígido y va policromado en negro. Lleva corona de espinas.

Anatomía bellamente trabajada con todos los miembros bien contorneados. Los músculos van notablemente marcados. El torso alargado con respecto a las piernas sólo se ve interrumpido por el paño de pureza colocado a modo de fajín muy bajo y con resalte anudándolo. Escasa flexión en las piernas que se unen en un solo clavo. Esta pieza es posesión de la parroquia pero esta guardada al culto, sin presidir ninguna estancia, ni retablo.

LAS AGUSTINAS. RENTERIA

Cristo Crucificado

Esta talla se ubica directamente sobre la pared del lado del Evangelio próxima al presbiterio. Sus grandes dimensiones destacan aun más en esta iglesia de escasa altura.

Se trata de un Cristo representado a punto de expirar, todavía con los ojos entreabiertos en un gesto que más que agonía, implica fin, resignación. Porta corona y el cabello muy ondulado le cae en largos bucles por detrás. Anatomía bien labrada con la herida del costado incisa, de encarnación mate, interrumpida por la sangre que policroma los lugares habituales. El paño de pureza se resuelve en pliegues bien dispuestos anudado del lado izquierdo dejando parte del cordón y de la pierna izquierda al descubierto, lo que resulta elegante. Estuvo dorado y policromado en rojo pero se deterioró mucho y pese a que ha sido recientemente restaurada, no se ha añadido ningún color, rehaciéndola tal y como permanecía la policromía.

Mientras que la cabeza se inclina del lado derecho, las piernas lo están hacia la izquierda en un quiebro muy típico, unidas por un solo clavo.

La armonía, la perfección junto con la grandiosidad de la talla nos induce a catalogarla como una obra renacentista del siglo XVI avanzado.

PARROQUIA DE SAN ESTEBAN DE LARTAUN. OYARZUN.

Piedad

“Es de señalar la puerta principal concebida a modo de capilla y conocida antiguamente por “Capilla de la Piedad” ya que en la pilastra de separación de las puertas grandes de acceso al interior a cierta altura y en urna de madera se venera un elegante grupo de la Piedad de alabastro”. (19)

La urna de madera que alberga esta Piedad de reducidas dimensiones, va sobre un pedestal de base troncocónica y media columna. El cuerpo muerto de Cristo se representa rígido y muy adelgazado sobre su madre que le recoge la cabeza con su mano tan estilizada como la de Cristo. María lleva toca,

(19) LECUONA, Manuel: *Del Oyarzun Antiguo*.

que alza con un gesto elegante ladea su cabeza levantada hacia la derecha y mira hacia el infinito, reflejándose más que el dolor ensimismamiento. El plegado del manto de la Virgen y del faldellín de Cristo es goticista.

La policromía combina los tonos claros, blancos y azul celeste para el manto de la Virgen. En el tratamiento de este grupo escultórico domina la contención. Cronológicamente esta fechada como obra del siglo XV. “La Piedad se representa primeramente en Francia y en Italia en el siglo XV y a fines del XV y ya en el XVI se extiende por todas partes. En España hay ejemplares que remontan al XIV”. (20)

Cristo Crucificado

Encima de la cornisa de la portada doble y cobijado en caja rectangular, una talla de Crucificado. Es la imagen de un Cristo muerto, con la cabeza caída ligeramente hacia la derecha, y los ojos entornados, en un rostro que resulta poco expresivo. Los brazos se disponen todavía bastante horizontales, apareciendo uno de ellos algo más bajo y como desencajado. En su anatomía se marca la musculatura con energía. Ligera flexión de las piernas que permanecen casi rectas, unidas en un solo clavo.

Cabe datarla como imagen del siglo XVI, todavía con resabios góticos “La entrada se ve decorada por una caprichosa cornisa con forma conopial, rematada por un Crucifijo tallado en piedra, de estilo gótico pero toscó”. (21)

Asunción

En el retablo mayor, excelente obra de comienzos del siglo XVII, ubicada en la calle central del tercer cuerpo, en hornacina semicircular coronada por frontón múltiple que apoya sobre columnas de capitel corintio, se halla el grupo de la Asunción, representado “sosegado y estático si lo comparamos con la fuerza ascensional de otros grupos de este mismo tema”. (22)

La Virgen es una talla monumental que junta las manos en ademán devoto y levanta su rostro hacia el Padre. Imagen bien modelada y reposada en su actitud pero impregnada al mismo tiempo de una gran fuerza, por lo que el estilo se mantiene fiel al romanismo reinante muy influido por el arte de Anchieta. “El tratamiento aparece muy cercano al de Gaspar Ramos, escultor de Lumbier, de clara filiación con el arte de Anchieta”. (23)

Plasticidad en los pliegues verticales y amplios de la túnica y el manto. Recibe el homenaje de las corte evangélicas que la coronan. A los pies y flan-

(20) TRENS, Manuel.: pg. 204.

(21) *Artes Plásticas y Monumentales. Cuadernos de Sección nº 3* pg. 221.

(22) GARCIA GAINZA, Mª C: *La Escultura Romanista en Navarra*:

(23) Idem.

queándola otros dos angelillos arrodillados, parecen querer facilitar la Ascensión de la Virgen, aunque todo resulta un poco estático faltando todavía la teatralidad y el movimiento que luego impregnará esta representación haciéndola más realista.

Calvario

En el ático situado entre dos columnas salomónicas queda albergado un calvario de esculturas cuyo estilo está muy cercano al de Gaspar Ramos, influido por el arte de Anchieta que hace unas figuras monumentales, de gran temperamento y de actitudes elocuentes”. (24) En la talla del Cristo persiste todavía una ponderación clásica, que se percibe en la esmerada anatomía a la vez que robusta, y en su faz serena. Carnación mate sobria de yagas y de sangre.

Las imágenes de San Juan y María también de madera policromada a base de colores planos, rojos y azules, tienen posturas más afectadas, hay más torsiones que en la imagen central, pero sin estridencias. Los amplios mantos que las cubren contribuyen a resaltar la agitación anímica que se quiere representar.

Crucificado

En el muro del lado del Evangelio, se localiza una cruz en taula, con un Crucifijo, procedente de la ermita del Salvatore.

Talla de madera policromada, que no mide más de 1 m. Cristo está representado con faz doliente, la cabeza ligeramente inclinada del lado derecho y el cabello ondulado hacia atrás, con la corona de espinas. Por el contrario en la anatomía apenas si se marcan las huellas del sufrimiento que tanto se acostumbra a resaltar en siglos posteriores con el afán de dar mayor realismo a la imagen. Su factura es bastante plana, de anatomía poco notoria en la que no se pronuncian ni los pectorales, ni las costillas, ni el ángulo ventral. Los brazos no siguen la dirección del madero sino que forman un ángulo obtuso con el cuerpo. Están rígidos y en ellos resalta la musculatura. Las piernas casi rectas, acusando una pequeña flexión, asoman bajo el faldellín de pureza, no muy amplio ya, pero con los pliegues angulosos que denotan su carácter medieval. Se anuda del lado izquierdo. Sin excesivo valor artístico, hay que citarla como ejemplo del arte rural de comienzos del s. XVI por la características estilísticas que presenta, resumidas en el predominio de perfiles cerrados y en un realismo idealizado.

Lecuona lo cita como el Cristo de los Romeros de la procesión del Viernes Santo.

La carnación es oscura y mate, así como el paño de pureza de color marrón.

(24) Idem.



Oyarzun. Cristo de los Romeros.



Oyarzun. Virgen del Rosario.



Oyarzun. Cristo Crucificado. En la capilla debajo del coro.

Virgen del Rosario

La imagen centra un retablo muy ornamentado del siglo XVIII situado en el lado del Evangelio inmediato al presbiterio. Se coloca en nicho coronado por arco de medio punto sobre pilastras cajeadas y penacho central de remate flanqueado por dos angelillos que apoyan en cornisa saliente.

Efigie coronada con rostro casi infantil de rasgos muy finos y expresión dulce. Viste túnica rojiza y manto azulado de colores planos sólo animado por las orlas doradas que recorre sus bordes. El manto se recoge en el brazo derecho plegándose en la cintura y cayendo vertical en amplios pliegues del mismo lado. Sobre este mismo brazo apoya el Niño que va también coronado. En sus manos mantiene un rosario postizo símbolo de esta iconografía de la Virgen.

La postura es bastante reposada, si bien se acusa una ligera flexión de la rodilla. La túnica produce unos pliegues bastante realistas de caída vertical, que se ondulan adaptándose a la peana.

El material empleado es la madera posteriormente policromada, como es habitual en la imaginería española.

La serenidad, el equilibrio y la dulzura, constituyen las notas más destacadas de esta imagen de la Virgen, a la que desdice su policromía de inferior calidad.

La delicadeza que se imprime al rostro ovalado, acentuado por la forma en que va colocado el cabello, nos recuerda autores como Alonso Cano de la escuela granadina, para quien la búsqueda de la gracia y el encanto en sus figuras ensimismadas era algo fundamental, gran parte de su peculiar estilo.

Por las características señaladas, es una imagen de la 2ª mitad del siglo XVIII.

Virgen de los Milagros

En este mismo lado del Evangelio y presidiendo una capilla de nueva factura cercana al coro, colocada directamente sobre la pared, la imagen de una Virgen realizada en yeso, de 120 cm.

Va doblemente coronada y apoya a su vez sobre dos peanas de madera y de yeso a modo de gran bola rugosa de una totalidad azulada simulando la tierra. Un velo de color blanquecino le cubre su cabeza y el manto azul celeste con brocados dorados en los bordes, le cae a lo largo de los brazos extendidos. Túnica blanquecina en la que se percibe el adelantamiento de su pierna derecha.

De sus manos penden unas varillas plateadas a modo de rayos. La fé del pueblo en los milagros de la Virgen dará lugar a la invocación Virgen de los Milagros, muy abundante en Galicia.

Su producción forma parte del repertorio de las imágenes en serie que se han venido haciendo en esta centuria y que en muchas ocasiones corresponden a donaciones hechas por alguna feligresa devota tras su muerte. En general son esculturas de poco interés artístico a lo que se suma un mediocre tratamiento de la policromía.

Dolorosa

Del lado de la Epístola y centrando el retablo de San José, obra probable de Lecuona y Zuaznabar, en nicho semicircular cerrado con cristal, se halla una imagen de candelero de la Dolorosa de 140 cm, aproximadamente. Viste el típico manto negro con encaje sobrepuesto que se ajusta al rostro acentuando el óvalo de la faz triste de María. Todo el tratamiento de la cara contribuye a resaltar el patetismo de esta imagen, los labios entreabiertos, la mirada caída y el mentón resaltado. Gran expresividad y sentimiento religioso son las notas dominantes en esta efigie, representada con las manos juntas en ademán de plegaria. En ella sólo están trabajadas las partes visibles, siendo el resto un mero armazón liviano, pues corresponde a las imágenes de vestir tan difundidas en el barroco del siglo XVIII. “Y es que en el barroco español la forma tenía que servir a la expresión de un contenido religioso. El tema pues, tiene un valor imponderable y todo se somete a él. El fin de la imaginería en este tiempo del barroco es excitar y promover de nuevo la catolicidad y devoción que había sido tan bapuleada en los conflictos de la Reforma.” (25)

Cristo Crucificado

En la capilla debajo del coro, de comienzos del siglo XVIII, presidiendo la estancia desde un nicho trilobulado con molduras muy decoradas sobre pilastras decoradas a base de guirnalda, se encuentra una expresiva talla de Cristo Crucificado. Cristo está representado muerto ya, muy torsionado hacia la derecha y con los brazos colgantes de marcada anatomía. La cabeza cae profundamente con un mechón de la cabellera, mientras el resto le cubre todo el hombro izquierdo. Va sin coronar. Robusted de torso de anatomía muy cuidada contrastando con su pequeña y alargada cabeza. Amplio paño de pureza de pliegues múltiples, lineales y de poco volumen, con un extremo caído del lado izquierdo sin anudar. Rodillas pronunciadas y huesudas muy flexionadas con manchas de sangre. Carnación brillante y tonos azules y verdosos poco patentes ya en el sudario.

Su aspecto convulso que acentúa el realismo y el pathos de la agonía no va acorde con la expresión de Cristo representado con faz serena en su reposo final. Habrá que esperar hasta el siglo XVII para que los Cristos crucificados adquieran un conmovedor realismo, por ser el Cristo agónico más del gusto de los escultores barrocos.

(25) CHECA CREMADES Y MORAN TURINA: *El Barroco*.

Esta talla ha sido catalogada y estudiada por entendidos, en una fecha que se corresponde con la primera mitad del siglo XVI, dada la tipología, que M. A. Arrázola asemeja con la del Cristo de la paz y la paciencia de Santa María de San Sebastián, comentándolo en los siguientes términos: “Efigie impresionante por su expresión de tortura y por el arqueado de su cuerpo como encrispado por el dolor”.

Imágenes de vestir en la sacristía de San Esteban

Ambas se guardan en urnas de cristal y parecen de producción reciente realizadas en yeso imitando a las barrocas de madera.

La Dolorosa, se alberga en nicho de mármol abierto en la pared, de remate semicircular y borde doble de mármol y madera dorada decorada por un filete de cuentas.

Viste manto negro ajustado a la cabeza con encaje debajo, que cubre también la túnica. Rostro expresivo que mira hacia el ciclo invocante. Las manos colocadas a la altura del pecho han sido labradas a punto de juntarse. Ojos postizos de cristal, al igual que el pelo, labios entreabiertos y mentón marcado, para dar un mayor patetismo a la imagen. Por el esmero con que se labra el rostro esta correspondería a finales del s. XVIII principios del XIX, ejecutada probablemente antes que la situada encima de la cajonería en el frente de la sacristía, de menor relevancia con una ejecución muy mediocre y peor ataviada. Lleva túnica verde y manto blanco corto. Ambas portan corona.

Crucificado

Buena talla que no llega a medir 1 m., realizada en madera con policromía brillante. Se le representa con el rostro elevado, invocativo, muy expresivo y esta agitación anímica se manifiesta en todo el tratamiento anatómico. Los brazos muy caídos y el pecho adelantado como acusando la difícil respiración con el sistema óseo del torso muy notorio, robusto y bellamente ejecutado a la vez.

Un paño de pureza de plegado múltiple y amplio, cruzado pero sin anudar al costado. Piernas poco flexionadas, más adelantada la derecha con respecto a la otra que permanece casi recta. Es un Cristo de cuatro clavos, igual al modelo iconográfico que preconizó Pacheco, pero más expresivista que los que el creaba, menos sumido en su soledad, menos ensimismado en su dolor que los que el famoso pintor creó. En esta talla nos conmueve el estremecimiento de la muerte cercana que Cristo parece manifestar en un grito, en una agonía interpeladora.

Todo lo señalado nos lleva a datarlo como una obra barroca.

Se guarda en la sacristía.

SAN JUAN DEL HOSPITAL DE OYARZUN

Virgen con Niño

“En la capilla del Santo Hospital, llamada en los papeles antiguos basílica de San Juan, se halla un retablo con notables estatuas. Su autor es Jerónimo de Larrea”. (26)

Centrando el segundo piso de este retablo de traza vignolesca, se encuentra una talla de la Virgen con Niño. Efigie de tamaño natural con aspecto de matrona romana. Plegado amplios, clásicos en el ropaje que consta de túnica blanca sólo perceptible de un lado del ampuloso manto policromado en verde y recogido hacia un lado en forma de delantal. Lleva el niño sobre el brazo derecho encima de un paño blanco, desnudo apreciándose la buena ejecución de las formas corporales. Encamación mate y policromía de colores planos para las vestiduras solamente enriquecidas por una orla dorada. Resalta la belleza y la elegancia en la ejecución de la labra, patentizado el academicismo típico de Jerónimo de Larrea.

Calvario

Se ubica en el ático de este retablo de dos cuerpos. Como dicta la iconografía, de este grupo sagrado, la figura del Crucificado centra la composición. Es un Cristo de expresiva y estilizada talla realizado como el resto en madera policromada. La cabeza posee nobleza y serenidad al estar representada en el momento de la muerte, volcada hacia la derecha. Brazos que permanecen bastante horizontales y desarrollo de unos volúmenes sobrios de gran justeza plástica en la anatomía del torso. Bajo el faldellín de amplios pliegues y anudado a un lado, asoman unas piernas muy quebradas hacia la izquierda en una torsión muy típica. Policromía mate y morena.

Es en las imágenes laterales en las que más claramente queda latente el manierismo del momento en el que fueron ejecutadas. La imagen de San Juan de proporciones mayores que María, tiene una postura algo convulsa con los brazos cruzados en tomo al pecho y la cabeza inclinada hacia atrás revelando un sentimiento interior, profundo y ascético. Ampuloso manto de color rojo muy plegado en tomo a la cintura y túnica azul.

En la figura de María también se aprecia esa falta de ponderación clásica anterior a los finales del siglo XVI. Levanta el rostro mirando afectada a su hijo muerto y junta las manos para rogar por él. Viste grandes ropas sobrepuestas, toca larga de color blanco oscurecida ya, túnica rojiza y manto azul oscuro de colores planos y mates.

“La talla del retablo data de fines del s. XVII, recogido en su testamento de 1616”. (27)

(26) LECUONA, Manuel: *Del Oyarzun Antiguo*

(27) Idem.

Cristo Crucificado

“A un lado del retablo un Cristo de corte gótico procedente de la ermita de Andrearriaga de deficiente policromía pero interesante talla”. (28)

Rostro un tanto impasible que refleja la muerte. Cabeza inclinada del lado derecho, con el cabello partido cayéndole en largas guedejas hacia delante. Lleva corona de espinas trenzada. Llama la atención la erección de la cabeza tratándose de un Cristo muerto, como ya señalábamos. Los brazos no cuelgan excesivamente. En ellos se marca toda la musculatura al igual que el sistema óseo en el cuerpo, con la yaga incisa y el brote de sangre que se reparte por todo el cuerpo en gotas de sangre un tanto excesivas. Se cubre con faldellín bastante largo de pliegues paralelos y acartonados, policromado en blanco con líneas de color rojizo. Las piernas apenas se quiebran quedando la izquierda algo más retranqueada para unirse ambas con un solo clavo.

La carnación es morena y mate pero se conserva en mal estado. El madero va cubierto por una tela oscura.

Cabe datarla a fines del siglo XV en un momento de transición al renacimiento pues domina la corrección de formas.

PARROQUIA DEL SALVATORE EN EL BARRIO DE ARRAGUA. OYARZUN

Salvatore

Presidiendo el sobrio ábside rectangular de esta parroquia nueva, se halla una interesante talla del Salvador, realizada en madera policromada. Imagen de reducidas dimensiones (1 m) colocada sobre peana de piedra. Esta representada de pie, con el torso desnudo, enjuto, en consonancia con sus brazos y el rostro. Aparece barbado, con la boca entreabierta y el cabello partido y largo dispuesto tras las orejas. Viste manto largo que cubre el hombro izquierdo cayendo vertical hasta los pies y se recoge bajo el otro brazo quedando así gran parte de su anatomía al descubierto. El manto va dorado y policromado en rojo al interior y azul como fondo y rojo para los motivos florales en su cara externa. Carnación mate y muy morena en la que se marca la yaga de la pasión. Sumaria de labra y simple, resulta bella en su sencillez. Hay que resaltar la importancia de la escultura dada la antigüedad y las escasas representaciones de esta iconografía, que como distintivo aparece sosteniendo la cruz larga a modo de cayado y bendiciendo con la mano derecha, con un gesto de reminiscencias bizantinas, que recuerda las pinturas de las ábsides románicas. El hieratismo patente induce a catalogar la obra a finales del s. XII comienzos del XIII.

(28) Idem.

Virgen

A la izquierda del presbiterio colocada sobre peana, directamente ante la pared, se ubica una talla de la Virgen de madera dorada y policromada.

Mide alrededor de 1 m, y aunque resulta algo tosca de labra fue bien policromada, aunque en la actualidad está bastante deteriorada.

Rostro redondeado y lleno con grueso cuello. Va tocada con el manto que le cae por la espalda hasta los pies y se recoge bajo el brazo derecho. Del otro lado es María quien sostiene el manto que sirve para cubrir al Niño desnudo, de robusta anatomía y sonrojados pómulos. El manto va estofado en tonos rojos y azules en contraste con la túnica en la que predomina el color rojo, matizándose los campos lisos mediante finas rayitas extendidas por toda la superficie de las ropas. Una contorsión del cuerpo hacia la izquierda, junto con la ampulosidad del ropaje acumulado bajo la cintura hace que el vientre parezca abultado. Los pliegues verticales del manto son paralelos y permanecen como acartonados y angulosos.

Cronológicamente cabe clasificarla a mediados del siglo XVI.

Cristo Crucificado

Se ubica sobre la pared en un lateral del lado de la Epístola. Es una escultura procedente de la iglesia de las Reparadoras de San Sebastián de 120 cm de largo, realizada en yeso. Sigue modelos barrocos, con el rostro sufriente caído hacia la derecha, anatomía bien modelada y piernas arqueadas en un quiebro típico hacia la izquierda para dar cierto movimiento a la imagen. Sin embargo este tratamiento no debe confundirnos pues se trata de logros industriales conseguidos en serie en la actualidad, formando parte de la escultura llamada “sulpicianas” o “olotinas” por ser estas ciudades grandes centros de producción de escultura religiosa.

La policromía es brillante en las carnes y el faldellín gris con brillo metálico recogido por medio de un cordón y anudado a un lado con caída de pliegues verticales.

CAPILLA DE ALTZIBAR. OYARZUN

Andra-Mari de Andearriaga

Talla hueca de madera de 64 cm de altura por 26 cm de anchura, ubicada en la actualidad en uno de los muros frontales de la capilla, sobre una vidriera de forma ojival. La imagen perteneció a la ermita de Andearriaga. Se le representa de pie llevando al Niño en el brazo izquierdo. Este viste paño azul largo, teniendo el torso al descubierto, algo torpe de labra, al igual que el pelo trabajado a base de bucles muy marcados y poco naturalistas. Jesús alza

ligeramente la mano en actitud de bendecir y mira hacia un lado, mientras su Madre levanta la mirada al cielo. María viste túnica marrón clara, de tonalidad semejante a la empleada para la carnación, que curiosamente se oscurece en la parte baja que asoma por debajo del manto. Este conserva una bella policromía azul oscura decorada por estrellas pequeñas de ocho puntas y flores en las que se alterna el dorado y el rojo. El manto le cae bajo el brazo y se recoge en la cintura a modo de delantal produciendo pliegues verticales muy planos del lado izquierdo, mientras que el resto son más angulosos. En el reverso del manto se aprecian labores flordelisadas distintas.

Parece que la cara ha sido repintada, destacándose en exceso los ojos y los labios muy rojos.

Sólo una leve contorsión a la izquierda le da cierto naturalismo. Lleva peana propia realizada en la misma pieza de madera dónde fue trabajada.

A pesar de su arcaísmo, la falta de comunicación y expresividad, el plegado del manto y la policromía nos hace pensar en el gótico avanzado, el siglo XV en su primera mitad.

Colocado en un pilar de la capilla, se halla un Crucificado, pieza que se incluye entre las realizadas en serie en nuestra centuria. De poco interés.

PARROQUIA DE SAN JUAN BAUTISTA DE LEZO

Posee un buen retablo mayor ensamblado por Miguel de Garoa en el 1/3 del siglo XVII y por Diego de Mayora, vecino de Segura, autor de los bultos.

En el ático, cobijada bajo arco de medio punto, se alberga una imagen de la Asunción de madera policromada, de tamaño natural. Apoya en peana con angelillos y va rodeada de éstos, dos de los cuales portan la corona.

Sobre los brazos extendidos de la Virgen cae el manto blanco. Figura en la que todavía se mantienen esquemas muy frontales y estáticos apuntándose sólo un ligero adelantamiento de la pierna derecha. Diríamos que hay todavía un predominio del ethos en contraposición al phatos barroco, que da lugar a líneas abiertas, a un mayor realismo y al movimiento.

Colores planos en la túnica y en el manto.

En esta imagen el artista plasma un profundo sentimiento religioso manifestado en su expresión, actitud muy acorde con el espíritu español y el hacer de estos comienzos del siglo XVII. Posteriormente a este tema de la Asunción se le imprime una gran fuerza ascensional.

En el remate, colocado en el hueco que se crea con el rompimiento del frontón, se coloca un Crucificado de grandes dimensiones. El material pleado es la madera posteriormente policromada con encamación mate. Anatómicamente bien logrado, correcto de formas, de rostro vuelto hacia la de-

recha y caído representando la muerte. El paño de pureza se recoge en la entrepierna quedando un costado al descubierto. Leve flexión de las rodillas y pies unidos y perforados por un solo clavo, como es habitual ya desde el gótico.

Flanqueando el retablo principal se adosan dos menores, centrados por dos efigies de reciente factura, realizadas en yeso pintado. Se trata de una Virgen del Rosario que adolece de producción en serie, demasiado dulzona de expresión y de ínfima calidad pictórica. Los colores de la toca y el manto son planos de azul celeste animados por una cenefa de brocados en los bordes con algunos detalles en rojo. De un lado se recoge bajo el brazo extendido, del que cuelga el rosario postizo, para caer a modo de delantal dispuesto de forma oblicua, mientras del otro baja desde el hombro con amplio pliegue vertical. La túnica va policromada en tono rosa, dorado en la parte baja. María sostiene al Niño en el brazo izquierdo. Este viste túnica larga azulada y se le representa bendiciendo y mirando frontalmente, al igual que su madre. El grupo apoya en peana compuesta por cabezas de angelillos aladas y formas a modo de volutas en los laterales.

En el colateral, una imagen de la Inmaculada apacible y orante, se representa con el rostro elevado, cabello partido y muy ondulado coronada con doce estrellas como es típico de esta iconografía, al igual que llevar las manos juntas sobre el pecho para indicar su coloquio interior. En este caso las manos se sobreponen en una resolución elegante y llena de lirismo. Viste túnica nacarada y manto azul celeste con orla aurea, recogido en torno a un brazo con un borde volado y el resto cae por detrás del lado derecho sobre la peana en numerosos pliegues. Esta disposición del manto ha sido muy recurrida y utilizada en estas efigies de producción más reciente.

Lleva la luna a sus pies y una peana sin decorar. Resalta el rostro absorto en su futura maternidad y lo apacible que resulta.

A pesar del poco valor artístico es más fina de labra que su colateral.

Virgen del Carmen

Del lado del Evangelio, en la segunda capilla correspondiente a M^a Martínez de Arrieta y al Capitán Juan Nuñez Yerobi, con fecha de 1676 presidiendo el retablo de pintura que en ella se guarda, se encuentra la imagen de nuestro estudio. Realizada en tamaño natural y yeso no corresponde al momento de la ejecución del retablo sino a un momento actual. La Virgen y el Niño van coronados y no hay comunicación entre ellas pues ambos miran al frente. La Virgen lleva túnica marrón con orla dorada en la sobretela central y manto de color crema con los bordes aureos, que cae sobre los hombros. Cubre su cabeza con velo blanquecino. El Niño asienta en el brazo izquierdo, posee una expresión muy dulce y repetida, tiene los brazos abiertos en actitud de acogida y viste túnica larga azul celeste con detalles dorados. Grupo muy estático de poco interés artístico.

Sagrada Familia

Del lado de la Epístola en una capilla colateral a la estudiada, presidiendo un retablo del siglo XVIII en el que se combinan elementos rococós y neoclásicos, un grupo escultórico que representa a José, la Virgen y el Niño, colocado en el centro en actitud de bendecir.

Son esculturas de factura reciente realizadas en yeso, de gestos amables y dulces, ensimismados, sin ninguna comunicación entre ellos. El Niño, que está de pie entre ambos mira hacia lo alto en un gesto que parece aludir al Padre. Viste túnica de color nacarado con dorados en el ruedo terminal, mangas, y en los bordes del cinturón con que se recoge la túnica. La Virgen y José van coronados y ambos dirigen una mano al pecho con las cabezas inclinadas en devota actitud. La policromía es un tanto convencional, utilizándose los clásicos rosas y azules en el ropaje de María y marrón para el manto con túnica azul en la figura de San José. Todas la vestimentas van decoradas además con los correspondientes brocados dorados.

Son de tamaño natural y su realización corresponde a la producción de fines del siglo pasado o principios de este. Es un ejemplo más de la llamada imagen industrial tan atacada por autores como María Elena Gómez Moreno, que afirma “Resulta incomprensible que los españoles tan viriles y apasionados en las manifestaciones religiosas, puedan haber perdido su buen juicio hasta el punto de aceptar remedos que semejan tartas azucaradas, sin sentido alguno de arte, sin el menor asomo de espíritu religioso”.

Dolorosa

En el ático de este retablo hay una imagen de candelero de la Dolorosa. Vestida con manto negro y túnica del mismo color con tela blanca sobrepuesta colocada ciñendo el rostro de la Virgen y caída a modo de delantal sin llegar a cubrir toda la túnica. Las manos y la cara que no expresa dolor sino ensimismamiento, son las únicas partes trabajadas en madera, pues el resto como todas las imágenes de vestir de creciente difusión en este siglo XVIII, es mero armazón de madera. En el remate se adosa un Cristo Crucificado de reducidas dimensiones realizado en madera dorada. Está representado muerto con la cabeza inclinada del lado derecho. Talla minuciosa de la anatomía y faldellín anudado a un extremo que cae demasiado, desproporcionado con respecto a la longitud de la talla. Piernas ligeramente torsionadas hacia la izquierda unidas en un solo clavo.



Lezo. Inmaculada. En uno de los retablos laterales del presbiterio.



Lezo. Sagrada Familia en una capilla lateral de la Parroquia.

BASILICA DEL SANTO CRISTO DE LEZO

Dolorosa

Del lado del Evangelio en el retablo lateral precedente al mayor, obra de Santiago de Jaúregui realizada hacia 1772, centrando el nicho central se encuentra una excelente talla de la Dolorosa de pie. Es de tamaño natural, realizada en madera bien policromada. Tiene una postura sesgada y declamatoria con un dominio del eje axial pues abre los brazos formando casi una diagonal, llenando de este modo todo el espacio del nicho en ese afán de movimiento del barroco. En la cabeza inclinada hacia lo alto con su mirada dirigida hacia el altar central donde se halla el Santo Cristo, culmina toda la tensión emocional de dolor plasmado en su gesto sufriente que consigue contagiar. “Y es que en el barroco español la forma tenía que servir a la expresión de un contenido religioso, siendo su fin promover de nuevo la catolicidad y devoción que había sido tan vapuleada tras los conflictos de la Reforma”. (29)

La cabeza se cubre con toca nacarada de pliegues suaves y con la túnica que cae por detrás para recogerse bajo el brazo donde adquiere un gran volumen, siguiendo una línea diagonal ascensional hasta el otro. Esta amplitud del ropaje contribuye a incrementar el impacto de la obra. Contrastes de luz y de sombra en la vestimenta muy plegada con pliegues aristados en la parte baja de la túnica, extremos volados y más ondulados del lado izquierdo. La policromía es brillante a base de colores planos: rojo para la túnica y azul con orlas doradas en los bordes para el manto.

La imagen fue ejecutada en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando el arte barroco recibe mayor influencia de los autores italianos y se empieza a copiar el típico paño berniniano que forma numerosas ondulaciones muy profundas y de arista cortante.

Santo Cristo

Su rostro imberbe, la elementalidad de su estudio anatómico, junto con la devoción inmensa que se le profesa desde antaño, hacen de esta talla un objeto interesante de estudio.

En la plaza hacia poniente y entre las calles Mayor y San Juan, se ubica esta Basílica, precedida de un atrio renacentista con cierre de rejas entre columnas estriadas. La imagen de Cristo, preside el altar mayor, obra de la segunda mitad del siglo XVIII, ejecutada por Santiago de Jaúregui junto con los dos laterales. La imagen se coloca sobre una cruz de madera que imita un tronco natural. Mide 150 x 120 cm y posee una policromía de color rojizo oscuro parecido a la madera en color, salteado a veces con verde oscuro, según consta en el informe de la restauración realizada por Javier Martiarena.

(29) CHECA CREMADES Y MORAN TURINA: *El Barroco*.



Lezo. Dolorosa en la Basílica
del Santo Cristo.



Lezo. Santo Cristo.

Cristo muerto ladea la cabeza ligeramente del lado derecho, totalmente al descubierto, sin trabajarse ni el pelo ni la barba. Sólo se ha encontrado en Acitaín otro Cristo imberbe. El Cristo de Lezo lleva corona de espinas superpuesta y la parte superior de la cabeza está pintada de negro. En el rostro se percibe un cierto idealismo sereno propio de las primeras esculturas góticas. Anatomía muy marcada, poco naturalista. Los brazos se disponen casi verticalmente siguiendo la dirección del madero, lo que recuerda el verticalismo del románico. Lleva faldellín ceñido al cuerpo recogido en el centro, más corto que los característicos de comienzos del gótico de plegado paralelo, suave y bien ejecutado. La policromía conservada tras la restauración no es la original, sino un repinte posterior bien hecho, recuperado tras eliminar varias capas de pintura. Bajo el paño de pureza asoman las piernas poco arqueadas, unidas en un solo clavo, trabajadas de una forma esquemática. En cuanto al color de Cristo, hay que decir que si bien su apariencia era negra hace algunos años, hoy se ha rescatado la pintura original, “una vez eliminados todos los emplastos y las diferentes capas de repinte” (30). Es de color blanco verdoso.

Si llama la atención la esencialidad de las formas, no es sólo esto lo más destacable. Hay que nombrar también el fervor, la especial devoción y la leyenda que en torno a este Cristo se ha creado desde antaño. Sobre su origen incierto proliferan las hipótesis. Las más populares afirman que fue recogido en el mar; otros dicen que en el siglo X el obispo de Bayona, diócesis a la que perteneció, lo trajo de Lezo; algunos la suponen de origen inglés, traída por algún piadoso viajero para salvarla de las profanaciones del cisma y Manuel de Lecuona plantea un origen relacionado con la Orden de los Templarios, pues la cree realizada a comienzos del gótico. Se sabe de una ermita llamada Salvatore o Aguirre que pertenecía a esta orden, cuya función era proteger el camino de las peregrinaciones que pasaban por estos territorios.

Sobre el culto que se le profesa y su antigüedad habló Lope Martínez de Isasti en su *Compendio Historial de Guipúzcoa*, afirmando que era tan antigua que no hay memoria de hombres que la hubieran puesto, y se sabe que los peregrinos visitaban el Santo Cristo desviándose del Camino de Santiago.

Aunque todavía hay reminiscencias claras del románico, las piernas poseen más flexión que es esa época, un clavo único atraviesa sus pies, las manos están replegadas y el faldellín posee un plegado más avanzado que los angulosos de la primera época del gótico, por lo que me inclino a fecharla como de fines del siglo XIV o primeras décadas de XV.

(30) MARTIARENA LASA, Javier: Informe de la restauración al Cristo de Lezo.

APENDICE DOCUMENTAL

Lo Sr. de Ariz. Vizc. de la Audiencia
 de Mexico. me oblige a ejecutar la ofi. de
 Sr. de D. de la Audiencia. para el nicho del
 Sagrado Altar mayor de la Parroquia de
 San Juan de los Rios del Panay. por la Can-
 tidad de Cin. Vrs. de p. Es a favor Comu-
 terno de nubes y canchales de Serafinos de nada
 y de todo en el da forme es a saber. y el
 manto son de azul ermoso con escallas de
 plomo molida y sus orillas de oro gravado y
 escarchado. Ha de el cuerpo de nubes y de todo
 con una primavara de flores. y de mas
 quatro Cornucopias de nubes. y de mas la
 trampa de la Cruz y traer la y parcella
 de la Cruz de adelantado. Cin. Vrs. de p.
 de que Continuo de Juan Vizc. de la Audiencia
 de la S. de Ariz. de Ocho de Sanz de la
 de la S. de Ariz. y firma en el dho. Lugar a
 prim. de Hebrero de 1724 -

Vale Com. Es. de p. (R. 500)

Juan de la Cruz
 Vizc. de la Audiencia
 de Mexico

A MODO DE EPILOGO

Aunque el inventario es reducido, dado que el estudio se limitaba a cuatro zonas, cabe destacar algunas apreciaciones que pueden servir para concretar lo expuesto en líneas generales.

— Destacado culto a las imágenes del Crucificado y de la Virgen Santísima.

— Entre los Cristos Crucificados reseñar que en los pueblos con tradición marinera estudiados (Pasajes San Juan, San Pedro) hay numerosas advocaciones al llamado “Cristo del Buen Viaje” al que se encomendaban los pescadores antes de salir a la mar.

— A pesar de ser una iconografía reciente proliferan las imágenes de la Virgen del Carmen, muy veneradas entre los pescadores, puesto que es su patrona.

— Las efigies de la Inmaculada y la Virgen del Rosario, iconografías dominantes a partir del siglo XVII, se representan casi con la misma frecuencia, si bien, en comparación predominan las Purísimas.

— En el periodo del arte barroco avanzado surgieron las imágenes de candelero, fáciles de realizar y sobre todo efectistas para salir en las procesiones y colocar en los altares de las iglesias. En esta zona son también numerosas.

— Posteriormente llegó la imagen industrial y puesto que algunas parroquias habían perdido parte de las figuras se adquirieron éstas. Otras de ellas, pertenecen a donaciones realizadas por fieles devotos.

— Respecto a la cronología, predominan las obras ejecutadas en época renacentista y barroca, incluso en la actualidad, siendo más reducidas las muestras correspondientes a épocas precedentes.

BIBLIOGRAFIA

ARRAZOLA ECHEVERRIA, M^a Asunción

El Renacimiento en Guipúzcoa. Tomo II, Escultura y Artes Menores.
Imprenta de la Excelentísima Diputación de Guipúzcoa.
San Sebastián, 1967.

AZCARATE, José M^a

Ars Hispanie. Vol XIII: Escultura del siglo XVI. Madrid, 1961.

BAZIN, Germain

Historia de la Escultura Mundial. Barcelona, 1972.

CAMON AZNAR, José

La Edad de Oro Ibérica. La Escultura y la Rejería españolas del siglo XVI. Madrid, 1961.

CASTRO ALAVA, JR

La Escultura, Renacimiento y Romanticismo.
Diputación Foral de Navarra.

CEA BERMUDEZ, JUAN

Diccionario de los Ilustres profesores de las Bellas Artes.

CLEMENT, J.H

La représentation de la Madone à travers les âges. Paris, 1909.

CHECA CREMADES Y MORAN TURINA

El Barroco. Ed. Istmo. Madrid, 1982.

GARCIA GAINZA, M^a C

La escultura romanista en Navarra. Diputación Foral de Navarra, 1969.

GOMEZ MORENO, M^a Elena

La policromía en la escultura española. Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. Madrid, 1943.

Gregorio Fernandez. Instituto Diego Fernández del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

GOMEZ MORENO, Manuel

Historia Universal del Arte Hispánico. Tomo XVII. Ed. Plus Ultra.

La Inmaculada en la Escultura española. Ed. Noguer. Barcelona, 1964.

La gran época de la escultura española. Ed. Noguer. Barcelona, 1964.

GOÑI, Jose M^a

Historia de Renteria. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones de la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián. San Sebastián, 1969.

ITURRIOZ

Pasajes. Resumen Histórico. Ed. Pisbe.

LECUONA, Manuel

Del Oyarzun Antiguo. Monografía Histórica. Ed. Diputación de Guipúzcoa.

Sobre Gregorio Fernández. Revista Oarso, 1960.

LIZARRALDE

Andra Mari en Guipúzcoa. Bilbao, 1926.

LOPEZ DE GEREÑU, Gerardo

Andra Mari en Alava. Iconografía Mariana de la Diócesis de Vitoria. Diputación Foral de Alava. Vitoria, 1982.

LOPE MARTINEZ DE ISASTI

Compendio Historial de Guipúzcoa. La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1972.

MARTIN GONZALEZ, J.

Historia de la Escultura. Madrid, 1976.

MARTINEZ, J.

La escultura en Guipúzcoa. Ed. Caja de Ahorros Municipal de Guipúzcoa.

MUGICA, Serapio Y AROCENA, Fausto

Reseña Histórica de Renteria. Nueva Editorial, S.A. San Sebastián. 1930

NIETO, Benedicto

La Asunción de la Virgen en el Arte.

PEREZ, Joaquín

Iconografía mariana española

SILVAN, J.

Lezo. Publicaciones de la Caja de Ahorros Municipal de Guipúzcoa.

TRENS, Manuel

María, iconografía de la Virgen en el Arte español. Ed. Plus-Ultra.

VESGA CUEVA, Juan

Las advocaciones de las imágenes de la Virgen María veneradas en España.

VALENCIA, A. Y CLAVERIA, J.

Crucifijos en Navarra. Ed. Gómez. Pamplona, 1962.