

EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE ASTEASU

Ignacio Cendoya Echániz

El retablo mayor de la iglesia parroquial de Asteasu es una construcción iniciada en los años finales del Rococó. Su arquitectura reproduce un esquema muy repetido en la provincia de Guipúzcoa. Juan Elías de Inchaurrandiaga es, como consecuencia, un nuevo nombre a tener en cuenta. Aunque se guarda la imagen titular realizada por Anchieta, el resto de la escultura es obra de diferentes autores que la realizan en los principios del Neoclásico. Ello permite la comparación entre Santiago Marsili, Antonio Miguel de Jáuregui, Juan Bautista de Mendizábal II y Alejo de Miranda. Este último era muy conocido como arquitecto, aunque su faceta de escultor es algo que presentamos aquí por vez primera. Todos ellos toman soluciones distintas ante los problemas que la llegada de una nueva estética produce.

Asteasuko elizan dagoen erretaula nagusia, Rococoaren azken urteetan hasitako eraikuntza da. Gipuzkoan asko erabilitako eskema bat jarraitzen du. Ondorioz, Juan Elías de Inchaurrandiaga kontuan hartu beharrezko izen berria dugu. Anchietak egindako irudi titularra bertan bada ere, beste eskultura guztia egile ezberdinek egin zuten Neoklasikoaren hasieran. Honela, Santiago Marsili, Antonio Miguel de Jáuregui, Juan Bautista de Mendizábal II eta Alejo de Mandaren artean gonbaraketa bat egin dezakegu. Azken lekuan aipatutako maisua arkitekto bezala nahiko ezaguna bazen ere, eskultore bezala hemen aurkeztuko dugu lehendabiziz. Estetika berriak sortzen dituen arazoan aurrean, irtenbide ezberdinak aukeratzeko dituzte.

The chief altarpiece of the church of Asteasu is a construction initiated in the last years of the Rococo. Its architecture reproduces a schem quite repeated in the province of Guipuzcoa. Juan Elías de Inchaurrandiaga is, as a consequence, a name to bear in mind. Even if the titular image made by Anchieta is kepted, the rest of the sculptures are made by different authors in the beginning of the Neoclassic. That allows the comparison between Santiago Marsili, Antonio Miguel de Jáuregui, Juan Bautista de Mendizábal II and Alejo de Miranda. This last one was very known as architect, even if this facet of sculptor is shown here for the first time. All of them take different ways to resolve the problems that the arrival of a new esthetic produces.

Aunque sea un concepto hartas veces repetido, a la hora de abordar el presente estudio debemos recordarlo una vez más. Nos referimos a la importancia del rococó guipuzcoano. Dentro del quehacer retablístico peninsular del momento, la actividad constructiva de destacados organismos lignarios en la referida provincia resulta encomiable. Su evidente calidad ha hecho que las principales realizaciones fueran descubiertas y estudiadas en fecha lejana ya. Pero la espectacular aportación de García Gainza, quien con la publicación de los inigualables conjuntos de Segura y Vergara (1) abría una esperanzadora puerta en el conocimiento de uno de los momentos estelares de nuestro arte, no ha encontrado hasta hace poco la necesaria continuación. De este modo, y aunque pueda parecer extraña, un maestro tan ilustre como Tomás de Jáuregui, ya conocido por estudios históricos sin pretensiones críticas desde un punto de vista artístico, no ha sido convenientemente valorado hasta la realización de estudios muy recientes (2).

No es casual que sea Tomás de Jáuregui el único artífice que hasta el momento hemos nombrado. Al hablar de este periodo artístico y del tipo de mueble litúrgico que lo caracteriza más genuinamente, resulta obligado citar algunos maestros arquitectos, retablistas que no sólo marcan el panorama provincial, sino que destacan a nivel nacional con sus realizaciones. Entre ellos, uno cuyo talento y capacidad sobresale ampliamente, Miguel de Irazusta. Conocidas sus escasas pero sobresalientes intervenciones en Guipúzcoa, destacan los retablos mayores de las iglesias parroquiales de Vergara, Segura e Idiazábal, siendo distinto en su concepción, además de mucho más modesto, el de Olaverriá. El es el creador de una verdadera escuela que tiene su continuación en Ignacio de Ibero primero, quien diseña los de los conventos de Clarisas de Azcoitia y Tolosa (3), y en el propio Tomás de Jáuregui después, tracista de las soberbias máquinas de Lesaca -localidad navarra, no lo olvidemos-, Zumárraga, Gaviria y Ormaiztegui.

El tipo de retablo que estos artistas utilizan de manera generalizada en todas esas localidades es el denominado *retablo-hornacina* o *retablo-cascarón*. Su esquema es en esencia siempre el mismo, alto banco, cuerpo único y remate en cascarón, siendo su planta curva. Irazusta inaugura este tipo en Vergara. Su origen cortesano no impide que

(1) M.C. GARCIA GAINZA, «Dos grandes conjuntos del Barroco en Guipúzcoa. Nuevas obras de Luis Salvador Carmona», Revista de la Universidad Complutense. Homenaje a Gómez Moreno, vol. XXII, 1973, págs. 81-110.

(2) Aunque Tomás de Jáuregui ha recibido algunos estudios monográficos de ciertos retablos realizados por él, caso de M.C. GARCIA GAINZA, «Los retablos de Lesaca. Dos nuevas obras de Luis Salvador Carmona», *Homenajea don José Esteban Uranga*, Pamplona, 1971, págs. 327-363, M.I. ASTIAZARAIN ACHABAL. «El arquitecto Tomás de Jáuregui y el escultor Juan Bautista de Mendizábal en el retablo mayor de Zumárraga», Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País (BRSPAP), San Sebastián, 1990, págs. 359-398., un intento de primer estudio de conjunto en I. CENDOYA ECHANIZ, «Tomás de Jáuregui, maestro retablista guipuzcoano del siglo XVIII. Aproximación a su obra», Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid (BSAA), Valladolid, 1991, págs. 471-486.

(3) M.I. ASTIAZARAIN ACHABAL, *Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII. Ignacio de Ibero, Francisco de Ibero*, San Sebastián, 1990, págs. 38-41 y 43-47.

su principal desarrollo se dé en nuestra provincia. Como modelo, deriva del rococó francés y de la actividad de ciertos talleres madrileños y toledanos (4). Concebido tipológicamente como «medio baldaquino», supone la exacerbación del sentido litúrgico de la cabecera eclesiástica (5). Aspecto a tener en cuenta es, además de la habitual supremacía de la calle central, la consecución de líneas espaciales que inciden en muy determinados puntos focales y la concepción del remate como verdadera «bóveda celeste», todo ello dentro de un programa de evidentes connotaciones pedagógicas (6).

Sin embargo, esa destacable herencia retablistica no termina en las poblaciones ya citadas. Hay que añadir los casos de Amasa, Abalcisqueta y, ahora, Asteasu. Los diseños de los retablos mayores de sus iglesias parroquiales son obra, todos ellos, de Juan Elías de Inchaurreandiaga. Se trata de un maestro arquitecto que, a diferencia de los anteriormente presentados, ha pasado totalmente inadvertido hasta fecha muy reciente (7). Aunque son numerosas las interrogantes que su figura nos plantea todavía, una cosa es evidente. Su parentesco con Tomás de Jáuregui, ya que ambos eran cuñados, justifica que siga haciendo uso del tipo de retablo ya expresado. Ello vuelve a darnos fe del enorme éxito alcanzado por el mismo. El gran costo que este tipo de construcciones conllevaba, no parece ser obstáculo para emprendedoras parroquias que, de diferentes modos, hacen frente a ese esfuerzo. El caso de Asteasu es uno más de ellos.

En cuanto a la escultura que complementa el susodicho retablo, el tiempo transcurrido desde la construcción de la parte arquitectónica del mueble en cuanto tal hace que nos introduzcamos en los años iniciales del Neoclásico ya. Ello no supone merma para el conjunto. Predominan nuevos valores formales, pero el aprendizaje anterior y la experiencia acumulada hace que los escultores del momento no puedan renunciar a gran parte de ese bagaje. No se trata de algo excepcional. Muy al contrario, es una de las características que define a la labor estatuaría que durante esos años se realiza en toda la península. Lógicamente, esa *primera generación* de autores se singulariza por aunar principios estéticos anteriores con las nuevas formulaciones que el nacimiento de la aludida época les impone. En cualquier caso, hay que tener en cuenta que el tema de la obra trae consigo una serie de limitaciones. Resulta muy difícil renunciar a esa carga expresiva que se constituye en norma del Barroco y que tan fácilmente conecta con el sentir popular. Habrá que esperar bastante tiempo para ver superados, en obras de contenido religioso al menos, esos recuerdos formales de una época ya pretérita.

Dentro de ese apartado escultórico, debemos destacar el que consideramos principal aliciente de este trabajo. La posibilidad de cotejar distintos estilos o maneras de hacer de diferentes escultores, resulta ser siempre una experiencia muy sugerente. No nos referimos, evidentemente, a la participación del taller que ayuda siempre al maestro contratante. Hablamos de artífices independientes que, por las razones que fueran, partici-

(4) La influencia de Oppenord y Lepautre fue formulada hace ya tiempo por A. BONET CORREA, «Los retablos de la iglesia de las Calatravas de Madrid», Archivo Español de Arte (AEA), Madrid, 1962, pág. 21. También la influencia de los talleres madrileños y toledanos se ha indicado en repetidas ocasiones. Posiblemente el primero en señalarla fuera J.J. MARTIN GONZALEZ, *Escultura barroca castellana*, Madrid, 1958, págs. 386 y ss.

(5) J.J. MARTIN GONZALEZ, «Avance de una tipología del retablo barroco», *Imafrente*, 1987-88-89, págs. 150-155.

(6) I. CENDOYA ECHANIZ, «El retablo-cascarón en Guipúzcoa. La incidencia del modelo cortesano en un núcleo periférico», VI Encuentro de Jóvenes Investigadores, Cuadernos del INICE, n.º 32-33, Salamanca, 1990, págs. 275-281.

(7) Los retablos mayores de Amasa y Abalcisqueta se hallan estudiados en I. CENDOYA ECHANIZ y J. ZORROZUA SANTISTEBAN, «Algunas obras de Santiago Marsili, maestro retablista y escultor italiano del siglo XVIII, en Guipúzcoa», *BRSBAP*, San Sebastián, 1991, págs. 133-161.

pan con sus obras en un mismo conjunto. El caso que nos ocupa es particularmente ilustrativo. Cuatro son los escultores presentes. Lógicamente, todos ellos pertenecen a la que anteriormente denominábamos *primera generación*. Además, aquí es posible recordar -aunque sea alterándola- aquella famosa frase que nos dice que «son todos los que están y están todos los que son», puesto que salvo la ausencia de Francisco de Azurmendi, la nómina de «maestros estatuarios» es muy completa. Juan Bautista de Mendizábal II, Antonio Miguel de Jáuregui, Santiago Marsili y Alejo de Miranda complementan el retablo, destacando la presencia del último, de quien no conocíamos aportación escultórica ninguna. Aunque la calidad no es alta, su presencia conjunta resulta impresionante. Si a ello añadimos la conservación de la imagen titular realizada por Anchieta, comprenderemos la trascendencia del conjunto.

El retablo mayor de Asteasu, entre el Rococó y el Neoclásico.

El autor de la traza es, tal y como ya señalamos en la oportuna introducción, Juan Elías de Inchaurreandiaga. Pero su papel no termina ahí. Es, además, artífice material de su construcción, entre 1766 y 1770 aproximadamente. Para ello se sirve de nueve oficiales y aprendices, incluyéndose entre los primeros Ignacio Balerdi, Miguel Antonio de Larragoyen, Ignacio de Tapia e Ignacio de Irarreta, únicos nombres que la documentación deja traslucir. También oficial suyo sería, muy posiblemente, Ignacio de Iturbe, quien se encargó de torrear las columnas del retablo (8). El papel asumido en los años finales del Rococó y principios del Neoclásico guipuzcoano por este maestro arquitecto se demuestra una vez más en su autoría del diseño para la sillería de esta misma iglesia parroquial, casi treinta años después, en 1793 (9). Ello nos da testimonio de su capacitación profesional, a la vez que nos demuestra una presumible simplificación del número de autores que por esos años desempeñan tareas artísticas en el territorio que nos sirve de marco.

La disposición arquitectónica del retablo (Lám. 1) es, lógicamente, similar al resto de construcciones lignarias que de Inchaurreandiaga conocemos. El mayor paralelismo se da con el de Amasa. Independientemente de una distribución interior algo modificada, la principal variación es la presencia de columnas pareadas escoltando la calle central. Sorprendentemente, las situadas en los laterales resultan ser salomónicas, tipo de soporte que con la llegada del rococó había sido abandonado. No podemos hablar de reaprovechamiento de un elemento perteneciente a una obra sensiblemente anterior. La decoración que recubre sus fustes nos prueba lo contrario. Son columnas realizadas al mismo tiempo que el resto del retablo. La ornamentación vegetal y los arcos militares así lo demuestran. No es un caso excepcional, aunque sí atípico, más si tenemos en cuenta lo avanzado de las fechas de construcción. Su presencia responde quizá a una imposición de los patronos de la iglesia.

Un análisis más pausado nos demuestra esas variaciones con respecto a otras obras del mismo tracista. Centrándonos en el cuerpo único, la división en calles se realiza mediante columnas gigantes de capitel corintio, variando alternativamente entre las de

(8) Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián (AHD.SS.). Asteasu, Cuentas de fábrica (1758-1867). Los pagos relacionados con la arquitectura del retablo en los f.68 v-70. En realidad, la documentación consultada no aclara el nombre del autor de la traza, pero un cotejo con los casos de Amasa y Abalcisqueta, ya citados, aclara la responsabilidad de Inchaurreandiaga en todos ellos.

(9) IBID. F. 161. El pago de 240 rs a Inchaurreandiaga por su diseño de la sillería de coro se efectúa el 10 de diciembre de 1793.

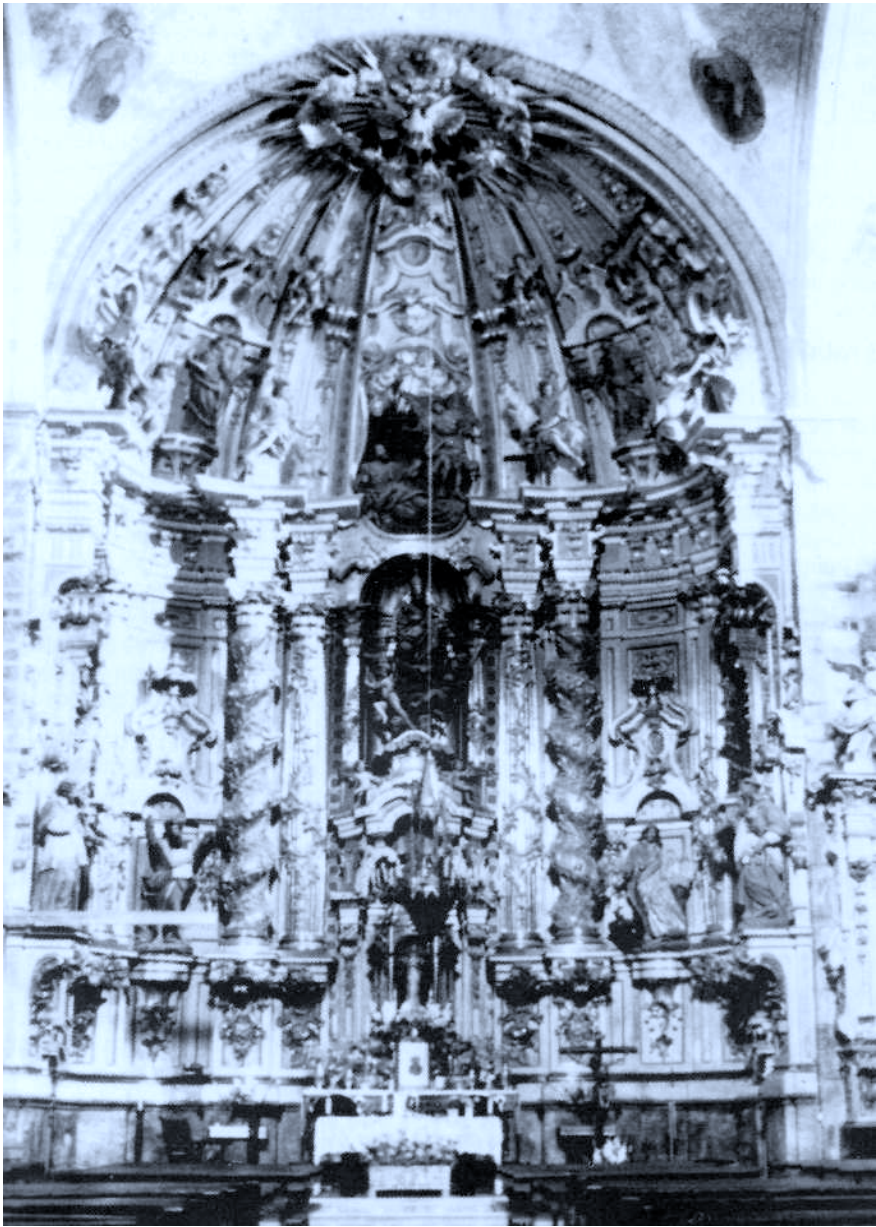


Lámina 1

capitel estriado con aplicaciones de rocalla y las mencionadas salomónicas. Entre éstas y las situadas en los extremos se disponen sendas cajas que, dotadas de cierta profundidad, recuerdan más a las de Amasa que a las de Abalcisqueta. No son idénticas, pero sí similares. Los pinjantes en los marcos laterales y las peinetas de rocalla que los ornamos hablan de la decoración más característica del momento. También en las partes más extremas del retablo se disponen imágenes, dos a cada lado, hallándose más allá de las últimas columnas. Destacan las más próximas a la calle central, puesto que se disponen en cajas similares a las ya descritas, mientras que las otras dos aparecen enmarcadas por motivos decorativos sencillos, sin que se haya destinado ninguna hornacina para su ubicación.

Siguiendo con el análisis de ese cuerpo principal, conviene detenerse un instante a comentar detenidamente la ordenación de la calle central. El expositor (Lám. 2) ocupa, como es norma, todo el banco y parte de la zona del retablo en la cual nos hemos centrado. Adopta forma de templete, cubierto mediante una cúpula coronada mediante una pequeña linterna. Hay que destacar la presencia en sus laterales de las que bien podríamos definir como seudofachadas, conjuntos arquitectónicos rematados en un frontón triangular sostenido por minúsculas columnas estriadas y cubiertas de la decoración más característica del momento. El tratamiento que recibe este elemento, el más importante del retablo siempre, nos resulta correcto. A diferencia de los otros diseños del maestro arquitecto, su concepción es más armoniosa, alejada de la grandiosidad de lo que ocurre en esas dos iglesias, donde la imagen de la Inmaculada tiene cabida en el interior del templete, sobre la puerta del sagrario.

El nicho principal, dispuesto para la imagen titular, se organiza en base a un lenguaje formal que coincide con el resto de la obra. A diferencia de las calles laterales, que presentan un entablamento que sigue la disposición de raigambre borrominesca de la planta, la central no cuenta con ningún tipo de fractura material, y por tanto visual. Es lógico, dada la importancia de que goza esta línea ascendente en la que convergen todos los puntos de vista. Y sin embargo, la hornacina a la cual nos referimos no se adentra en el remate. Se respeta la gradación temática. Ello supone una novedad en el quehacer de Inchaurreandiaga, quien en las otras intervenciones conocidas rompía por completo el ritmo interno de la obra, alterando totalmente el sentido originario de este tipo de esquema. A pesar de esto, el resultado no es, como hemos de ver, excesivamente brillante. Falta claridad en este cuerpo, sumido en una ligera contradicción del sentido compositivo.

Por último, conviene tratar del remate (Lám. 3). Su disposición en forma de cascarón da nombre al tipo de retablo al cual nos referimos. El abigarramiento decorativo y escultórico es digno de destacar. Contrariamente a lo que en un principio podríamos pensar, lo avanzado de la fecha de construcción -en los años finales del rococó ya- no supone una regresión ornamental, entendiendo este concepto en el más amplio sentido de la palabra. Perviven los recursos nacidos con el propio surgimiento de este periodo artístico, y que ya en Vergara, primera construcción guipuzcoana de esta morfología, se hallaban presentes. Su disposición es prácticamente idéntica al del retablo mayor de la iglesia parroquial de Amasa, paralelismo extensible a todo el conjunto, como ya hemos señalado repetidas veces. La apertura de un vano al exterior -enmarcado como si de una simple hornacina se tratara- nos remite al concepto del transparente, logrando mediante ese elemento exterior que es la luz efectos lumínicos que provocarían los deseados cambios de percepción por los cuales tanta admiración siente el Barroco. Al otro lado, sin embargo, hay una representación pictórica de modestísimas condiciones que, en clara alusión al titular, plasma dos llaves cruzadas y una tiara papal.

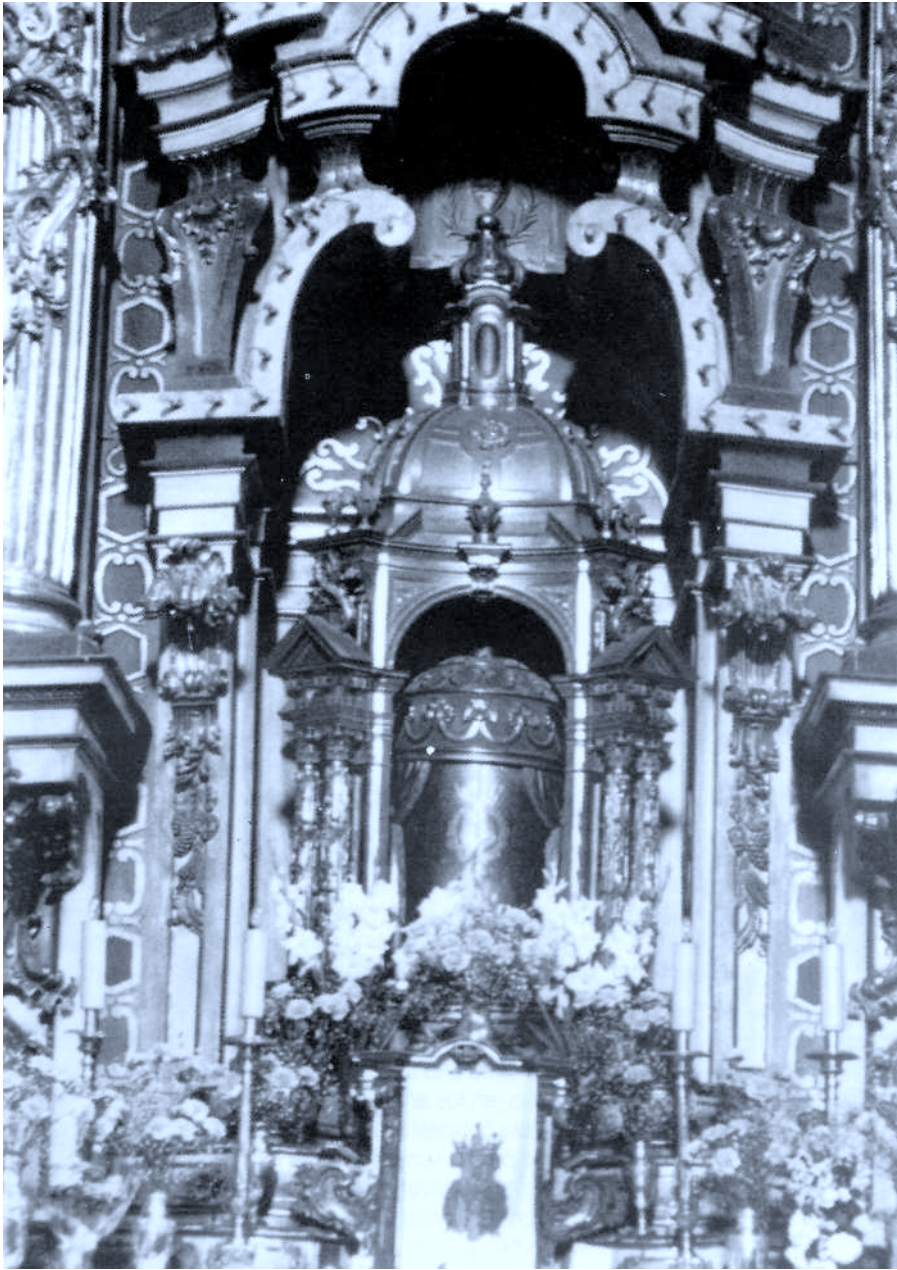


Lámina 2

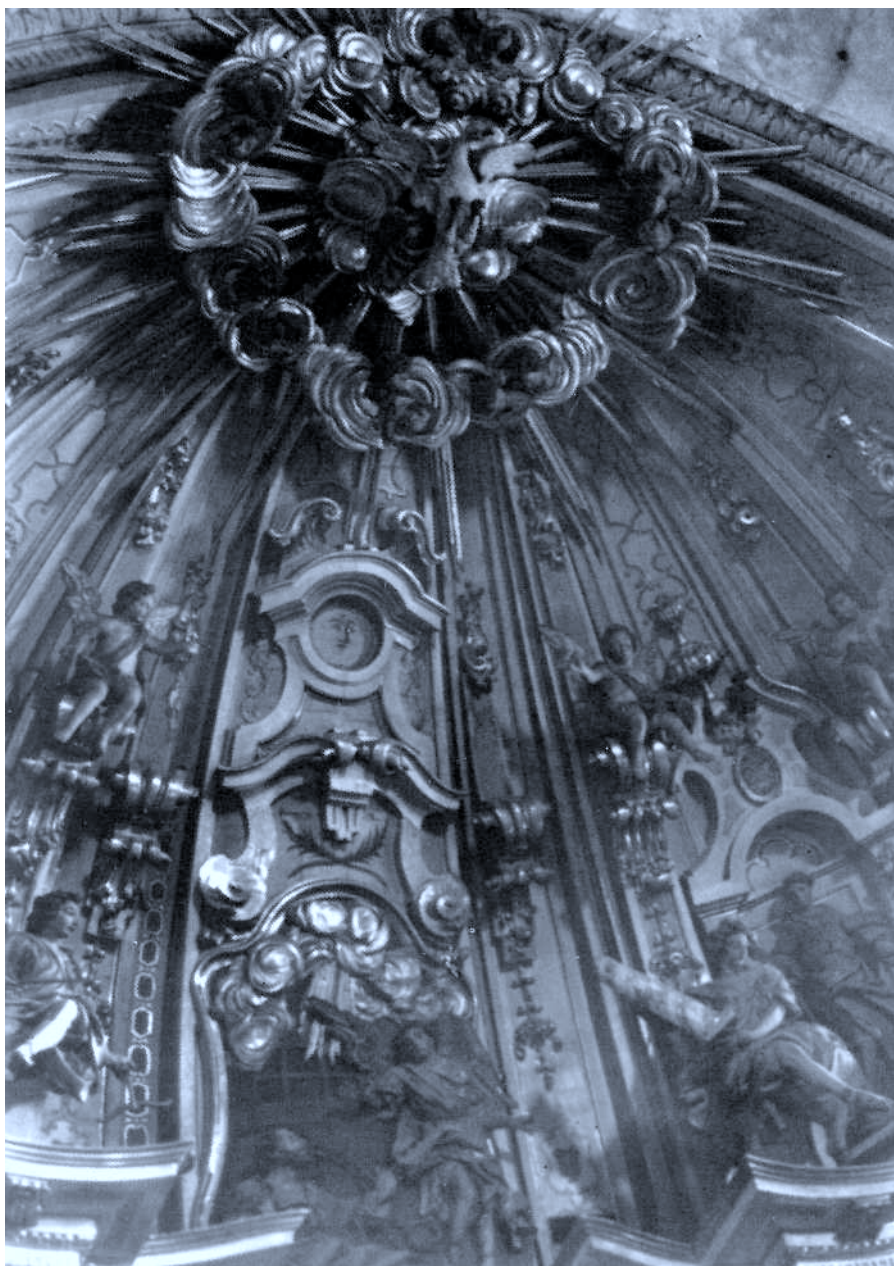


Lámina 3

En definitiva, y como valoración del retablo mayor de esta iglesia parroquial guipuzcoana por lo que a su arquitectura se refiere, podríamos iniciar nuestro comentario por recordar algo tan obvio como es la enorme riqueza retablística que la provincia de Guipúzcoa atesora durante estos años. El presente caso es un ejemplo más de esa afirmación, permitiéndonos engrosar el número de este tipo de máquinas sacras en la referida provincia en particular y en el País Vasco en general (10). Pero el resultado conseguido aquí no es del todo satisfactorio. Hay que recordar la presencia de esas columnas salomónicas, aspecto totalmente anacrónico que desvirtúa en parte el resultado final. Además, su distribución interna u ordenación de elementos arquitectónicos y escultóricos no resulta ser muy destacable. Este último punto, por lo que conocemos de él algo característico en Juan Elías de Inchaurrendiaga, hace que el referido maestro se halle a mucha distancia de Miguel de Irazusta o de varias de las realizaciones del propio Tomás de Jáuregui. Esta afirmación no pretende restarle ningún tipo de mérito. Encomiable es que siga realizando este tipo de muebles, bien erigidos, pero sus conjuntos son menos brillantes que los de los maestros ya aludidos.

Pasando a considerar los aspectos relacionados con la escultura, debemos incidir en primer lugar en la única imagen que del primitivo retablo se conserva, el San Pedro (Lám. 4) que la hornacina principal alberga, en su condición de titular del templo. Se trata de una obra del gran escultor romanista Juan de Anchieta, quien en un principio había contratado la realización del retablo con Pierres Picart, el cual realizaría su mitad correspondiente junto con Lope de Larrea. En abril de 1573 le ceden al artista guipuzcoano toda la obra, cuyo examen se lleva a cabo en 1575 (11). Aunque embutido en una escenografía totalmente barroca, y con un repinte dieciochesco anterior a la construcción del nuevo retablo, se trata de una magnífica imagen que ilustra bien a las claras el carácter que el escultor confiere a sus obras. Prototipo muy afortunado en su producción, en Zumaya es posible observar una obra de idénticas características.

Introduciéndonos ya en el complemento escultórico que a fines del siglo XVIII recibe este retablo, iniciaremos nuestros comentarios por el autor que menos aportó a la obra en cuanto a número de imágenes. Nos referimos a Santiago Marsili, maestro arquitecto y escultor que trabaja durante estos años en Guipúzcoa y Navarra sobre todo, aunque también hay obra suya en Aragón (12). Es en 1779 cuando se le abonan 765 rs por la «manufactura de dos mancebos para las cornisas del retablo mayor» (13). Sin lugar a dudas, la referida partida debe hacer alusión a los dos ángeles que portan instrumentos musicales y que se disponen en las partes extremas del remate (Lám. 5). Llegamos a esta conclusión tras examinar las características formales que definen a estas imágenes, y que son peculiares del maestro italiano. La plasmación de las vestimentas como aspecto netamente emocional, subjetivo, con un gran movimiento, resulta ser su signo de identidad. Muestra, en general, una fuerte influencia de Bernini. Sus imágenes acusan una

(10) Casos destacables en Vizcaya son los de Amorebieta y Murélagu. J.A. BARRIO LOZA, «El retablo mayor de Amorebieta», *Letras de Deusto*, vol. XIII, n.º 27, sep.-dic. 1983, págs. 89-108. J. ZORROZUA SANTISTEBAN, «El retablo mayor de San Juan Bautista de Murélagu (Vizcaya): la incidencia del modelo artesano en el rococó vasco», *Letras de Deusto*, vol. XXI, n.º 49, en-abr. 1991, págs. 53-66.

(11) M.A. ARRAZOLA ECHEVERRÍA, *El Renacimiento en Guipúzcoa*, T.II, Escultura. San Sebastián, 1968 (Hay una reedición en 1988), págs. 158-159.

(12) B. BOLOQUI LARRAYA, «Construcción y reforma del retablo mayor de la Asunción de la Excolegiata de Santa María de Borja. Gregorio y Antonio de Messa (1683-1704), y Santiago Marsili y Diego Díaz del Valle (1782-1783)», *Seminario de Arte Aragonés*, 1980, págs. 105-134.

(13) AHD.SS. Asteasu. Cuentas de Fábrica (1758-1867) f. 93v. Se le declara como «estatuario» vecino de Villabona.



Lámina 4



Lámina 5

traslación de los ideales estéticos de la escultura pétreo de raigambre italiana, tal y como en los ropajes de sus imágenes cabe apreciar (14).

Tampoco la aportación de Antonio Miguel de Jáuregui -parece ser denominado Antonio Miguel o Miguel Antonio indistintamente- es muy cuantiosa, aunque sus obras ocupan lugar más importante que las de Marsili. Inicia su participación en fecha relativamente temprana, en 1769, realizando los tronos de San Pedro y del Espíritu Santo para el remate, con sus serafines y mancebos (15), aportaciones de orden menor. Algunos años después, en una partida correspondiente al año 1779, lo tenemos recibiendo el pago correspondiente a las dos imágenes por él realizadas, efigies de San Andrés y San Juan Nepomuceno respectivamente (16).

Obra de empaque, *San Andrés* (Lám. 6) se halla situado en la calle del evangelio, en esa hornacina que se abre en el espacio que hay entre columna salomónica y columna estriada. Con un acusado contraposto, el tratamiento del ropaje nos habla de los ideales dominantes. La falta de dinamismo en el mismo, con pliegues redondeados y superficies amplias, contrasta vivamente con la enorme fuerza expresiva que la anatomía del efigiado nos hace llegar. Su rotundidad, junto con la caracterización del rostro, habla de un escultor que pese a estar al tanto de las más recientes fórmulas no renuncia completamente a las metas anteriores. Hay mayor equilibrio, con una composición de corte académico, pero perviven sentimientos barrocos. Tratamiento de cabello y barba, junto con el gesto concentrado de severo realismo, nos recuerda a realizaciones contrarreformistas e incluso romanistas, supuestamente olvidadas tiempo atrás.

San Juan Nepomuceno (Lám. 7) es un santo de escasísimo predicamento en territorio guipuzcoano. Se trata de un mártir bohemio nacido en Nepomuk y fallecido en Praga, donde fue arrojado al Moldava tras sufrir tormento por parte del rey Wenceslao, ya que se negó a romper el secreto de confesión. Es una imagen más acorde con el momento en que se realiza, aunque de ella cabe decir algo similar a lo que acabamos de expresar para la escultura anterior. El ademán es, efectivamente, más pausado que en momentos anteriores, pero bajo ese equilibrio perviven recursos formales inherentes al Barroco. De composición más abierta que el *San Andrés*, la custodia y la palma del martirio le sirven de atributos personales. Luengas barbas y mirada de signo algo patético definen esta correcta realización.

Al hacer una pequeña valoración de lo aquí realizado por Antonio Miguel de Jáuregui, hay que reconocer una evidente mejora con respecto a sus primeras obras. En unos momentos en los cuales la herencia del rococó se tiñe de porte neoclásico, tal y como ocurre en el resto de la península y, cómo no, también en las provincias limítrofes (17), el escultor avecinado en Vergara no puede sustraerse a esa realidad. En cualquier caso, hay que recordar que en esa fecha, hacia 1779, el autor contaría con 34 años, habiendo alcanzado una cierta madurez que tiene su plasmación en las imágenes comentadas, Quizá sea esta la razón por la cual sus intervenciones en el rococó, complementando muchas veces lo trazado, y en ocasiones ejecutado, por su padre, adolecen de evidentes defectos que hacen poco atractivos esos años formativos.

(14) I. CENDOYA ECHANIZ y J. ZORROZUA SANTISTEBAN, *Algunas obras de Santiago Marsili, maestro...*

(15) AHD. SS. Asteasu. Cuentas de Fábrica (1758-1867), f. 69-69v. Por ello se le abonan 1.065 rs.

(16) IBID. F. 107. La cantidad que ahora percibe es de 1.305 rs.

(17) Para el caso de Vizcaya, J.A. BARRIO LOZA, «Algunos aspectos de arte», en *Bizkaia 1789-1814*, Bilbao, 1989, págs. 193-194; para Alava, M.I. PESQUERA VAQUERO y F. TABAR DE ANITUA, «Las artes en la Edad de la Razón. El Neoclasicismo», en *Alava en sus manos*, Vitoria, 1983, t. IV, págs. 179 y ss.



Lámina 6



Lámina 7

También Juan Bautista de Mendizábal II es un escultor conocido para nosotros. Lógicamente, participa de esa (contraposición,) entre rococó y neoclásico, aunque en su caso resulte ser más acusada. La causa es su gran longevidad, ya que no fallece hasta el año 1824, con 71 años de edad. De este modo, asimila los principios academicistas y los plasma fundamentalmente en obras realizadas a partir de la llegada del siglo XIX, en un *segundo momento* de la escultura neoclásica en el País. Es por todo ello, quizá el escultor más emblemático de la provincia, refiriéndonos siempre a la imaginería de esos años. Autor, por tanto, de amplísima producción, destacaríamos -dentro de los ideales clasicistas- su intervención en el retablo mayor de Gauteguiz de Arteaga, en la cercana provincia de Vizcaya (18). Lo que aquí veremos es una muestra palpable de su producción durante estos años (19), con el predominio de las nuevas ideas, pero amalgamadas con la tradición.

Iniciando nuestro comentario de sus obras por: la nave del evangelio, debemos referirnos en primer lugar a *San Francisco Javier* (Lám. 8). Se encuentra en la parte extrema del retablo, justo enfrente de San Juan Nepomuceno. Ataviado con sobrepelliz y esclavina, aparece señalando, y al mismo tiempo sujetando, su característico atributo, el crucifijo. Es una imagen mucho más serena que la que ejecutara Jáuregui, sin apenas complicaciones formales. De composición semicerrada, pervive el gesto declamatorio. Se inclina, ladeándose, hacia atrás ligeramente. La aplicación pictórica resulta pobre, intentando crear una riqueza de tonos mediante cenefas algo más animadas cromáticamente, pero que se muestran claramente insuficientes. La caracterización es correcta, dando como resultado una representación muy digna dentro del conjunto. El autor busca lo gestual, al mismo tiempo que la apariencia global, sin detenerse en aspectos más detallistas.

De peor calidad es la imagen de *Santiago el Mayor*, situado en la hornacina que queda al exterior de la última columna estriada que ordena el cuerpo único, en la calle del evangelio todavía. Su disposición es excesivamente rígida, aunque curiosamente sus vestimentas demuestran una agitación algo mayor que las de la figura anterior. Hierático en su ademán, el tratamiento del rostro participa de esa falta de sentimiento, de emoción. No hay que confundir esta falta de vida con los ideales clasicistas que por estos años se propagaban con mayor intensidad en la zona. La mediocridad de la pieza vuelve a demostrarnos las enormes desigualdades que caracterizan a las imágenes del escultor de Eibar. Posiblemente haya que aludir un mayor protagonismo del taller. Tampoco el recubrimiento pictórico ayuda a mejorar su aspecto. La atonía es su principal característica, con la masiva presencia de un tono azulado para los ropajes y un encarnado que hace perder la calidad de la talla, unificando casi todas las imágenes del retablo.

En la calle de la epístola ya, *San Juan Evangelista* (Lám. 9) se inscribe en la hornacina situada en el intercolumnio, correspondiéndole al otro lado el San Andrés comentado con anterioridad. Este San Juan es, sin lugar a dudas, la mejor de las imágenes realizadas por Mendizábal II para el retablo que nos ocupa. En él se busca la idealización. Sólo una composición movida, en una disposición cercana a la serpentinata tan característica del manierismo, enturbia en cierta medida ese intento. Curiosamente, es la escultura más

(18) J. ZORROZUA SANTISTEBAN e I. CENDOYA ECHANIZ, «Precisiones sobre los Mendizábal, escultores guipuzcoanos del siglo XVIII. Nuevas obras en Vizcaya y Guipúzcoa», Kobie, Bilbao, 1990, págs. 5-24.

(19) AHD. SS. Asteasu. Cuentas de fábrica (1758-1867), f. 124 v. y 130v.



Lámina 8



Lámina 9

clasicista y barroca al mismo tiempo. Clasicista en la idealización de rasgos y actitud serena, barroca en composición y tratamiento de los ropajes. Pero a falta de una mayor clarificación en los objetivos, el resultado es cuando menos sugerente. La aplicación pictórica, con el predominio del color blanco, con cenefas doradas ejecutadas a punta de pincel todavía, no resulta tan desacertada en este caso, aunque el encarnado peca de lo anteriormente expresado, de conferir un carácter en exceso unitario para todas las esculturas, nada anormal en otras circunstancias, pero poco acertado en esta ocasión en la que tantos artistas participan con sus gubias.

Siguiendo con la participación del maestro escultor de Eibar, nos ocuparemos ahora de la imagen de *San Ignacio* (20) situado justo enfrente de Santiago. Al igual que ocurría con éste, la escultura de San Ignacio es muy poco destacable. De nuevo el tratamiento de las vestimentas aparece inmerso en un característico sentimiento tardobarroco, con superficies lisas y pliegues redondeados llenos, sin embargo, de agitado movimiento. La composición es cerrada, y aunque existe un intento de idealización en la plasmación de los rasgos del fundador jesuita, el resultado no es nada satisfactorio. Vestido con su habitual sotana negra, sus otros atributos son también muy corrientes, un libro cerrado que suponemos se corresponderá con sus Ejercicios y un disco flamígero a modo de custodia que sí podemos destacar en este caso, por la suntuosidad del mismo.

Ubicado sobre el nicho principal, ya en el remate, se encuentra una escena que representa el tema de la *Liberación de San Pedro*. Hace referencia a lo ocurrido tras apresar el rey Herodes a Pedro, cuando un ángel se le apareció y le ayudó a salir de la prisión (Hechos de los Apóstoles, cap. XII). Una de las representaciones más conocidas de esta escena es la realizada por Rafael para la Stanza d'Eliodoro en el Vaticano durante los años 1513-1514. Sin embargo, su inclusión en un retablo es algo muy poco frecuente. Es evidente que su presencia se debe a la condición de San Pedro como titular, pero ello no hace que dejemos de considerar como atípico este hecho. Aunque los dos personajes que completan el grupo se hallan dispuestos a modo de relieves, lo cierto es que son casi exentos.

La estructuración de la escena es acertada. San Pedro se halla a la izquierda, recostado lateralmente, pues la aparición del ángel le habría despertado, mientras este último se encuentra al otro lado, en una posición ligeramente superior a la del apóstol. Ambos efigiados forman una diagonal, dejando una zona en la parte superior para plasmar las rejas que nos demuestran el estado de Pedro en prisión, lo mismo que las cadenas de las que ya ha sido liberado. Toda la zona superior se encuentra ocupada por nubes, de entre las cuales asoma un rayo de luz, zona ésta completamente dorada, patentizando el carácter de aparición y voluntad divina. En cuanto a los aspectos formales de ambas figuras, destaca sobre todo el ángel, algo desproporcionado quizá, pero provisto de una idealizada belleza que no habíamos visto en las imágenes que del escultor eibarrés hemos comentado hasta el presente. Aunque de canon poco logrado, comprensible dada las limitaciones del marco en que se inserta, es una de las más afortunadas obras de Mendizábal II para este retablo.

(20) J. PLAZAOLA, *Iconografía de San Ignacio en Euskadi*, Azpeitia, 1991. En la pág. 89 se reproduce esta imagen, planteando la posibilidad de que su autoría correspondiera a Miguel de Jáuregui, quien la habría realizado en 1730. Como vemos, ambos datos son totalmente incorrectos.

En el remate, sobre los macizos de las columnas salomónicas y las estriadas de los laterales, se disponen imágenes que representan diferentes virtudes. Procediendo a enumerarlas de izquierda a derecha, la *prudencia*, *justicia*, *fortaleza* y *esperanza*. Independientemente de sus atributos, espejo, balanza, columna y ánfora respectivamente, las diferencias formales son prácticamente inexistentes. De nuevo, el escultor nos muestra el lado más idealizador de su gubia. Hay un esfuerzo consciente en el autor, para representar estas virtudes con rasgos bellos y atrayentes que nos muestren lo beneficioso de las mismas. En posturas inestables y con un canon quizá ligeramente reducido, pese al carácter unitario de estas cuatro imágenes, existe cierta desigualdad entre las mismas.

Como hemos visto, la intervención de Juan Bautista de Mendizábal II es amplia en el contexto de este retablo mayor, sin que termine aquí su aportación a la iglesia parroquial de Asteasu (21). Y es que su producción, a nivel general, es de enorme amplitud. Lo examinado aquí vuelve a demostrar la duplicidad de intereses que anima en estos momentos a la escultura, variando según temas e iconografías, según conjuntos y marcos en los que se insertan, fundiéndose esos intereses en la mayor parte de los casos. Las diferencias en los logros son normales ante una densidad tal de producción. Por ello, algunas de las imágenes examinadas no alcanzan el tono medio de que hace gala a lo largo de los numerosos años que sacrifica a su profesión. Pero hay realizaciones correctas, que se entroncan con lo predominante en él. Sin llegar a ser un gran artista, cumple sobradamente ante las necesidades que la imaginería religiosa debe cumplir. No es de extrañar el papel que durante el periodo juega en la provincia.

Alejo de Miranda es el último de los artistas en el que nos centraremos. Ello obedece a dos razones. Su participación en el complemento escultórico del retablo mayor de Asteasu es muy modesta, con dos imágenes únicamente, situadas además en un lugar poco accesible para la mirada de los fieles, aunque en realidad su intervención en la mencionada iglesia es algo mayor (22). Por otro lado, su actividad arquitectónica nos resulta conocida, siendo un personaje muy destacado en ese plano (23). Esta ambivalencia, que le permitiría estar capacitado para afrontar no sólo empresas arquitectónicas, sino que también las escultóricas, no es algo extraordinario en este momento. El propio Marsili es un nuevo ejemplo de ello. Sin embargo, se nos antoja que esta aportación a la personalidad artística de Alejo de Miranda reviste enorme importancia. Y ello pese a las evidentes limitaciones de sus imágenes, que demuestran no ser obra de un gran escultor. A pesar de lo dicho, debemos reivindicar su papel como escultor también.

Su participación se centra en la realización de las imágenes de *Santa Agueda* (Lám. 10) y *Santa Petronila*. La primera aparece con su atributo particular, con el platillo con los pechos que le habrían sido cortados, y la palma del martirio, mientras la segunda únicamente porta este último elemento. Son esculturas de gran similitud formal y conceptual. Escaso movimiento en sus ademanes, grandes superficies lisas y pliegues poco

(21) AHD. SS. Asteasu. Cuentas de fábrica (1758-1867), F. 134. Se le abonan 348 rs por 24 días que le ocupó terminar los mancebos del colateral de San Pablo. Aunque las fuentes no nos proporcionen más datos, es más que posible una intervención del escultor de Eibar en el colateral de lado del evangelio sobre todo.

(22) IBID. F. 130 y 131. Además de las dos imágenes ya consignadas, realiza un San Juan Bautista, por el cual se le pagan 640 rs. Se trata seguramente de la situada sobre el ático del colateral de San Pablo.

(23) C. SAMBRICIO, *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, 1986, págs. 370-373. J.A. BARRIO LOZA, Algunos aspectos..., págs. 180-188. Del mismo autor, «Aproximación a la arquitectura del Neoclasicismo en Bizkaia», en *Arquitectura neoclásica en el País Vasco*, Bilbao, 1990, págs. 82-87. Tampoco hay que olvidar sus intervenciones en lugares como San Sebastián u Ordizia. J.I. LINAZASORO, «La arquitectura ilustrada en Guipúzcoa», en el catálogo ya citado. Págs. 124-131.



Lámina 10

marcados, con actitudes contrapuestas las caracterizan. La atención se centra sobre todo en sus rostros, de rasgos muy parecidos. La dureza de los mismos es quizá su principal característica. La concepción de ambas figuras es ligeramente más adelantada que las de los otros escultores que hasta el momento hemos examinado, a los cuales definía una mayor herencia barroca. Sin embargo, el artista queda a medio camino en sus ambiciones. La plasmación de esos ideales clasicistas choca con la calidad del autor, que a tenor de lo aquí visto no era excesiva en este campo. Pero tampoco podemos rechazar su capacidad. El marco en el que fueron ubicadas sus obras no permite mayor lucimiento, que resultaría ser en cierta medida inútil, pues la gran altura de esos nichos del remate que se corresponden con los intercolumnios del cuerpo único impide apreciar a simple vista su carácter. A pesar de ello, se puede considerar el resultado como satisfactorio. Desconocemos la posterior evolución del artista en este campo. Es posible que su dedicación a la arquitectura, incluida la de retablos, le impidiese desarrollar mucho esta faceta, aunque todo ésto queda pendiente del estudio y valoración de otros conjuntos.

Esto es todo lo que el retablo mayor de la iglesia parroquial de Asteasu ofrece de sí. La lista de retablos-hornacina o retablos-cascarón no parece tener término. Una vez más, este esquema vuelve a utilizarse, aunque su autor no consigue el mejor de los resultados. Ello no es un demérito. Sin embargo, y a nuestro juicio, es la escultura el aspecto más destacable de esta gran máquina sacra. El estudio de la escultura neoclásica no ha tenido un gran predicamento hasta el momento. Una vez escribimos que quizá teníamos olvidado un aspecto tan interesante como es esa escultura y, en general, retablística del Neoclásico, lo mismo que los hombres de ese momento desdiseñaban las realizaciones barrocas (24). Evidentemente, el panorama no es tan oscuro, pero conviene dedicar más tiempo y esfuerzo a la actividad retablística y su escultura. Por lo que a esta última se refiere, en el presente artículo hemos tenido la magnífica oportunidad de analizar y cotejar obras de algunos de los artistas más importantes del momento. La asimilación de una corriente internacional de corte netamente expresivo a la imaginería española -caso de Marsili-, la utilización de unas formas neoclásicas animadas con herencias tardobarrocas -Mendizábal II y Jáuregui- y la plena asimilación de esos principios clasicistas -Miranda-, son vías de diálogo artístico muy legítimas y palpables en estos años en toda la península en general y en la provincia guipuzcoana en particular, como el caso de Asteasu acaba de demostrarnos.

(24) I. CENDOYA ECHANIZ, «Erretablo neoklasikoaren hasiera Gipuzkoan», BRSBAP, San Sebastián, 1989, pág. 355. Sería lamentable caer en ese error tantas veces achacado a los hombres del Neoclásico.