

## INTRODUCCION

Suficientemente conocidos y ensalzados los principales conjuntos procesionales de la península, poco a poco va engrosándose nuestra información sobre esta sugerente faceta artística, merced a los estudios parciales dedicados a este trascendental capítulo de la estatuaria hispana. En esa línea debemos incluir también nuestro trabajo, que tiene como principal objeto dar a conocer las imágenes destinadas a participar en las procesiones guipuzcoanas, en su totalidad, sin dejar a un lado por tanto las que ya no desempeñen tal función. Y es que, contrariamente a lo que ocurría no hace demasiados años, estos actos se mantienen en un reducido número de poblaciones ya, consecuencia de los profundos cambios a los que hemos asistido en los últimos tiempos. Pero afortunadamente la escultura permanece, y nos recuerda la generalizada celebración de esas procesiones, lo que explica el elevado número de piezas que conforman el catálogo que presentamos, al tiempo que, creemos, justifica la necesidad y la oportunidad de un estudio como éste.

Es curioso constatar el casi inexistente tratamiento que el tema ha recibido en la historiografía local, pues, más allá de algunas consideraciones por parte de eruditos locales, únicamente contábamos con una primera aproximación parcial, consistente en el estudio de dos conjuntos tan sólo —concretamente los de Azkoitia y Segura—, trabajo que acometimos hace algún tiempo, y que no ofrecía realmente resultados demasiado alentadores. Por contra, las reseñas periodísticas han sido abundantísimas, aunque casi siempre centradas en las dos procesiones más señaladas de la provincia —nos referimos a las de Hondarribia y Segura—, claro que con un tratamiento obviamente superficial, sin aplicación en realidad para un análisis como el aquí propuesto. Así las cosas, es claramente perceptible que nos hemos enfrentado a una realidad inédita en su práctica totalidad, sin que nuestras previsiones se hayan visto totalmente cumplidas finalmente, lo cual no obsta para reconocer el incuestionable interés de la materia tratada.

Puesto que ha sido la labor de campo nuestra principal tarea, no ha de sorprender que el mérito más señalado, al tiempo que su mayor virtud, de esta obra sea el inventariado de las piezas, que se impone a otros aspectos igualmente analizados. Así, el registro detallado de los fondos artísticos se convierte en esta ocasión, más que nunca, en hecho relevante, constituyéndose además en precioso instrumento para futuros intentos de profundización en torno a otras cuestiones relacionadas con la celebración de la Semana Santa en la provincia citada. Por contra, conviene también advertir que la realidad que en las siguientes páginas presentamos no es del todo completa, pues las limitaciones temporales por un lado, las implícitas al propio trabajo por otro, no han permitido rescatar del anonimato la mayor parte de esas piezas, que, sin distinguir cronológico, hemos incluido en su totalidad —desde el siglo XVI hasta el XX—, algo que explica en gran medida esa limitación.

En cuanto al plan de trabajo seguido en la obra, digamos que daremos inicio a la misma mediante el necesario soporte histórico, dotado en esta ocasión de un carácter emi-

netamente específico, por cuanto un lapso temporal tan amplio como el contemplado no hacía aconsejable otorgar generalidades sin aparente aplicación con la materia tratada. De esta forma, nos ocuparemos de las cofradías, mostrando en general su evolución a lo largo de los siglos, aunque sea su carácter originario el que demande nuestra principal atención. Ello se concreta en la presentación de los elementos históricos que influyen en su aparición y, fundamentalmente, en el análisis de la regla por la cual se regían estas asociaciones, apoyándonos para ello en un caso concreto del territorio objeto de estudio. Nos referimos a la cofradía de la Vera Cruz de Oñati, cuya trascendencia es enorme en el caso que nos ocupa. En cualquier caso, adelantemos ya que es éste de las cofradías guipuzcoanas un aspecto pendiente de un análisis ciertamente más exhaustivo, por cuanto lo que aquí hemos de ver puede considerarse como una introducción a la materia que verdaderamente interesa aquí.

La valoración del elemento artístico propiamente dicho tiene su inicio en el capítulo segundo. El paso —derivado, como bien es sabido, del latín “pasus”, es decir, “sufrimiento”— adquiere absoluto protagonismo a partir de ahora, con la consideración de los caracteres más destacados del conjunto en un primer momento y el estudio iconográfico después. Podríamos hablar, por tanto, de generalidades, siendo, como consecuencia de todo ello, este apartado el más señalado en cierta medida. Le sigue, en base a una ordenación habitual para este tipo de trabajos, en un capítulo posterior el desarrollo particular, en otras palabras el catálogo artístico, sin el cual no habría sido posible establecer esos rasgos que engloban al conjunto y a los diferentes periodos en los cuales hemos incluido las distintas obras. Anteriormente hacíamos notar la amplitud cronológica del estudio, pues, contrariamente a lo que suele ser más frecuente, hemos incluido el siglo XIX —su segunda mitad habría que decir en este caso— y el XX, hecho que a su vez explica la escasa calidad de la mayor parte de sus exponentes, al tiempo que perjudica la valoración global. Pero, a pesar de la severidad con la que juzgaremos esos pasos, debemos considerarlos como partícipes igualmente de esas procesiones, con lo que ello implica, sin que podamos justificar por tanto su posible desaparición, que en ningún caso quisiéramos encontrara un supuesto apoyo en estas líneas. Para terminar, se incluirán unas conclusiones, sobre cuya oportunidad cabe cuando menos dudar. En realidad, no creemos que un trabajo de estas características las demandara, pero hemos preferido otorgarle cierto carácter académico con ello, al tiempo que recordamos las principales cualidades del conjunto examinado.

Como es de rigor, debemos poner el punto final a este breve preámbulo mediante los agradecimientos pertinentes a cuantos han facilitado nuestra labor. En primer lugar, es necesario mencionar a los párrocos de la provincia, especialmente los de las iglesias visitadas, cuya amabilidad y paciencia nos ha permitido registrar las imágenes procesionales existentes en esas localidades. Por otro lado, es la Sociedad de Estudios Vascos-Eusko Ikaskuntza, la que, por medio de la concesión de la beca de investigación Angel de Apraiz (1993), ha posibilitado el necesario soporte material para llevar a cabo el citado empeño, motivo por el cual nos gustaría agradecer de manera especial su confianza, que esperamos se vea plenamente confirmada con estas líneas.

Azkoitia, 11 de Agosto de 1994

# **LAS COFRADIAS DE SEMANA SANTA**

---

---

Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Documentales 13. (1995), p. 15-36  
ISBN: 84-87471-79-X  
Donostia: Eusko Ikaskuntza

Antes de adentrarnos en la consideración del hecho artístico, protagonista casi absoluto de nuestro estudio, conviene definir el marco histórico en el cual se inscribe el mismo, facilitando de este modo la comprensión de su gestación y sentido. Sin embargo, llevar hasta sus últimas consecuencias este planteamiento no resulta posible, por cuanto el periodo abarcado supondría perdernos en una serie de generalidades sin aparente conexión con la obra examinada. En consecuencia, debemos acotar nuestros esfuerzos, limitándonos a una cuestión mucho más concreta, estrechamente ligada por supuesto con el objeto de análisis. Nos referimos a la cofradía penitencial, con la cual surge el paso o representación escultórica dedicada a la Pasión de Cristo, de tal forma que ambos elementos son prácticamente indivisibles. Este será, por tanto, el empeño que guiará el presente capítulo, de carácter un tanto introductorio si se quiere, dedicado como se halla al estudio de esa interesante asociación.

Basándonos en criterios cronológicos fácilmente justificables, como luego se verá, dividiremos el capítulo en dos grandes apartados. El primero de ellos se dedica a la Epoca Moderna, periodo de gestación y desarrollo de estas cofradías, momento de esplendor que demandará nuestra mayor atención, tal es la trascendencia del momento. Así, los elementos que influyen en su aparición y sus características principales son las generalidades que preceden al caso particular, el estudio de una de las cofradías de mayor relieve de nuestra provincia, cuyo estudio detallado nos permitirá conocer adecuadamente su verdadero sentido. Por último, unas breves notas servirán para expresar la evolución sufrida con posterioridad, para finalizar otorgando algunas noticias sobre las procesiones de la provincia. Así cerraremos este preámbulo, por denominarlo de algún modo, que ha de situarnos convenientemente para el análisis posterior, sin que con ello debamos minimizar el evidente atractivo de una cuestión como la que ahora veremos.

## **1. LAS COFRADIAS PENITENCIALES EN EPOCA MODERNA (S. XVI-XVIII)**

Estas agrupaciones de índole religiosa podían ser, según su carácter, penitenciales o no penitenciales, generalmente de sangre o disciplina en el primer caso, de luz en el segundo. En realidad, como en su momento podremos comprobar, ambos modelos no eran absolutamente excluyentes como tal, dada la participación de cofrades de luz en la primera de las asociaciones señaladas. Lo cierto es que la trascendencia de este tipo de cofradías a las que dedicamos el presente apartado es enorme, pues son las que realizaban estación en la Semana Santa. Aunque su origen era en ocasiones anterior, sería el espíritu emanado del Concilio de Trento el que les otorgaría particular importancia, impulsando su aparición en numerosos lugares donde aún no habían arraigado. Desgraciadamente, el caso guipuzcoano cuenta con abundantes lagunas, echándose de menos un estudio cuando menos aproximativo del fenómeno, razón por la cual tendremos que limitar nuestras consideraciones particulares a una única agrupación, si bien poseedora de una relevancia enorme, que sin embargo no creemos palle la pobreza cuantitativa que su tratamiento supondrá. Por ello, y puesto que no podemos concretar particularidad alguna sobre las cofradías de la provincia

en Epoca Moderna, nos gustaría recordar aquí las apreciaciones de Palomero Páramo, quien señala que las cofradías sevillanas pueden responder a razones étnicas, gremiales o incluso de nacionalidad o emplazamiento, bien pudiendo poseer además fines benéficos o asistenciales<sup>1</sup>. No pensamos que las cofradías guipuzcoanas mostrasen tal complejidad, pero nuestro desconocimiento del fenómeno nos obliga a ser cautos en este extremo.

Para un mejor conocimiento de estas interesantes asociaciones, junto con su correspondiente reflejo en el territorio que nos ocupa, procederemos ahora a su examen mediante diferentes grupos temáticos. Así, en un primer momento nos ocuparemos de las causas, por denominarlas de algún modo, que justifican su aparición. Resulta obvio que tratamos de un fenómeno complejo, nacido en un contexto determinado y con unos antecedentes concretos. En realidad, establecer de forma categórica absolutamente todos los aspectos que inciden en su aparición es empeño de difícil resolución, al mismo tiempo que supera nuestras posibilidades. Por ello, una aproximación al fenómeno será suficiente para comprender la génesis de estas cofradías. Igualmente someros seremos en el segundo punto de nuestra redacción, donde trataremos de definir las convenientemente. Por el contrario, una vez fijadas las generalidades del estudio, el análisis de la cofradía de la Vera Cruz de Oñati será objeto de mayor atención, por el papel que asume dentro del territorio analizado, sirviéndonos además de verdadero arquetipo del periodo. Es una lástima no poder contrastar sus características con otras cofradías coetáneas y algo posteriores, que en número no muy elevado existirían con toda probabilidad<sup>2</sup>, pero ello no resta interés a esa insigne agrupación, con la que pondremos punto final a la consideración de este punto, para ya con posterioridad mostrar la evolución sufrida a lo largo del tiempo, cuestión poco reseñable para nosotros.

## 1.1. Origen

Múltiples son, en efecto, los factores que influyen en la aparición de las cofradías penitenciales. El hecho de que surgieran a partir de la segunda mitad del siglo XV en su forma moderna hace necesario, en buena lógica, remontarse atrás en el tiempo, siendo en las postrimerías prácticamente del XIII cuando atisbamos las primeras referencias señalables en ese sentido. De este modo, para la sistematización de este punto nos basaremos de modo esencial en lo expuesto por Sánchez Herrero, que presenta de modo muy atinado todo este fenómeno, centrándolo en el caso sevillano fundamentalmente<sup>3</sup>. A pesar de ello, las generalizaciones efectuadas en su trabajo sirven perfectamente a nuestros fines, debiendo renunciar en nuestro caso a posibles aspectos particulares, por la razón apuntada líneas atrás, aunque pensamos que el discurrir de los acontecimientos en Gipuzkoa se hallaría muy ligado al desarrollo castellano. No pretendemos con esta indicación convertir lo acaecido en esa provincia en mero apéndice de un suceso global, sino plantear tan sólo la estrecha relación existente entre estos territorios, de la mano esencialmente de personajes destacados, bien sea nobiliar o comercialmente. En consecuencia, aunque este primer desarrollo goce de un carácter general, no debemos olvidar el hecho de que su influjo se haría notar igualmente en el territorio que aquí se estudia, garante por tanto de su efectiva importancia.

1. Jesús Miguel PALOMERO PARAMO, *La imaginería procesional sevillana: Misterios, Nazarenos y Cristos*, Sevilla, 1981 (2. ed.), pág. 28.

2. Sin duda, una de las más importantes y con mayor tradición sería la cofradía de Mareantes de San Pedro de Hondarribia, cuya primera ordenanza es de 1566, habiéndose supuesto su origen en 1300, lo cual demostraría efectivamente su carácter gremial. Vid. Florentino PORTU, *Hondarribia: Notas históricas y curiosidades*, San Sebastián, 1989, págs. 273 y ss.

3. José SANCHEZ HERRERO, "Las cofradías de Semana Santa de Sevilla durante la modernidad. Siglos XV a XVII", en AAVV, *Las cofradías de Sevilla en la Modernidad*, Sevilla, 1988, págs. 30-52 sobre todo.

En primer lugar debemos considerar la trascendencia de *San Francisco y su Orden*, no tanto desde un punto de vista cronológico, como por el papel jugado en el orbe cristiano<sup>4</sup>. De esta forma, bien podemos decir que la conversión de Francisco Bernardone en 1205 implicaría una renovación en la espiritualidad de la época, con la aceptación de la primera regla de este nuevo modelo de religiosidad en 1209 por Inocencio III. Ciertamente es que la obra de Francisco se halla más cerca de órdenes y reglas anteriores —como las de San Agustín, San Benito y San Bernardo— de lo que pudiera pensarse en principio, mostrando una continuidad con respecto a ellas<sup>5</sup>, pero conviene remarcar su relevancia ante la decadencia monacal y secular visible en la época, con una relajación que obligaba a una búsqueda espiritual que colmara las necesidades de los hombres del periodo. De este modo, recordemos que tras la fundación de la orden de los Hermanos Menores, seguiría la de la segunda orden de las Clarisas y, conviene destacarlo, la de la tercera orden para los laicos en 1221, divulgando esta vida de penitencia voluntaria existente ciertamente ya antes, pero que cobra verdadero auge a partir de ese instante. No cabe duda, ante lo dicho, que la labor de San Francisco mediante su fundación sería capital para el futuro surgimiento de las cofradías penitenciales, no por la adopción de medidas concretas en origen claro está, sino por el establecimiento de un régimen de vida y una forma de sentir la religiosidad que depararía grandes frutos para la cristiandad.

Pero no es sólo la obra de Francisco propiamente dicha la que nos interesa destacar aquí, sino que debemos tener muy presente la relación de la orden con el fenómeno que analizamos en estas páginas. Aunque se trate de una cuestión más tardía, nos parece preferible presentarla ahora, remarcando de este modo el importante papel jugado por los franciscanos. Suficientemente conocida es su gran devoción a la Pasión del Señor, no en vano hay que recordar la estigmatización de San Francisco en el monte Alverna en 1224<sup>6</sup> y su verdadero papel de “Alter Christus”, dado el paralelismo marcado entre este importante episodio y “La agonía de Cristo en el Huerto de los Olivos”. Por otro lado, el hecho de que fueran los franciscanos los guardianes de los Santos Lugares no hace sino acrecentar esa devoción. Todo ello explicaría su poderosa influencia en la creación de cofradías penitenciales de la Vera Cruz, circunstancia que tiene lugar en la península durante la segunda mitad del siglo XV de modo mayoritario<sup>7</sup>. Por supuesto, estas fundaciones se inscriben en un contexto mucho más amplio, que iremos completando en parte después, pero lo señalado basta para calibrar en su justa medida el relieve del que gozan no ya sólo las acciones del propio santo de Asís, sino también de la orden por él creada.

En otro orden de cosas, conviene tener también presente toda una serie de agrupaciones existentes en Italia. Tal es el caso de las *Ordo de penitencia*, “fraternidades de penitentes voluntarios que se entregan a prácticas devocionales y penitenciales y a la caridad pública”<sup>8</sup>. Su presencia se constata en Florencia desde principios del XIII, sin que aquí interese su posterior evolución. Mayor importancia poseen las *cofradías de disciplina*, grupos autónomos surgidos en fechas similares y que incorporan la disciplina para encauzar la

4. *Ibid.*, págs. 37-38.

5. Fr. Sebastián LOPEZ, O.F.M., Introducción a los “Escritos de San Francisco”, en *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época*, (ed. Fr. José Antonio GUERRA, O.F.M.) Madrid, 1985 (3ª edición), pág. 11.

6. Tomás de CELANO, “Vida primera”, cap. III, 94; SAN BUENAVENTURA, “Leyenda mayor”, Cap. XIII, “Leyenda menor”, cap. 6, 2; “Leyenda de los tres compañeros”, Cap. XVII, 69; “Consideraciones sobre las llagas”, consideración III.

7. José SANCHEZ HERRERO, *Op. cit.*, págs. 43-44.

8. *Ibid.*, pág. 32.

penitencia voluntaria, expandiéndose el movimiento hasta Francia y Alemania<sup>9</sup>. Su paulatina disgregación no supondría su total desaparición, pues asistimos a una resurrección del fenómeno entre los siglos XIV y XV, tras un nuevo relajamiento del clero que provocaría la búsqueda de una espiritualidad más cercana a las enseñanzas de Cristo. No cabe duda de que estas cofradías medievales son el antecedente más directo de las que a nosotros nos interesan, pero no podemos dejar a un lado otros hechos relevantes que explican el éxito de esas asociaciones. Así, ligado al fenómeno de la disciplina se encuentra el *movimiento de los flagelantes*, extendido por toda Europa a partir de mediados del XIII, acrecentándose su número con ocasión de la peste negra y demás calamidades del periodo, y sin que falten además peligrosas desviaciones con respecto a la doctrina de la Iglesia<sup>10</sup>, si bien es cierto que las herejías fueron moneda corriente en la época, llegando a afectar a los propios franciscanos, como con los espirituales ocurriría. De hecho, en un contexto geográfico más cercano podemos recordar a los herejes de Durango, con fray Alonso de Mella a la cabeza<sup>11</sup>, lo que prueba la magnitud de estas desviaciones.

Según parece, también la *devoción a Cristo en su Pasión* sufrió un considerable auge entre los siglos XIII y XV, potenciando de manera muy notable un culto lógicamente existente ya con anterioridad<sup>12</sup>. Independientemente del sustrato original y las aportaciones debidas a los franciscanos sobre todo, ello acarrearía toda una serie de consecuencias, entre las cuales debemos destacar la mayor trascendencia que la celebración de la Semana Santa poseería. Ligada a la cuestión señalada se hallaría la *práctica del Vía Crucis*, cuyo origen es tan difícil dilucidar<sup>13</sup>. Recordemos que en el caso de Sevilla su implantación se da en 1521, una vez que dos años antes entrara en Jerusalén el Marqués de Tarifa, acompañado del poeta Juan de la Encina, practicando el Vía Crucis de Doce Estaciones que, según una tradición existente, seguía diariamente la Virgen<sup>14</sup>. Es de suponer que las cruzadas tendrían algo que ver con este fenómeno, que desgraciadamente no podemos concretar de manera categórica. Otro de los aspectos que podemos reseñar en esta nómina de factores que influyen en la institución de cofradías penitenciales en Epoca Moderna es el *culto al Lignum Crucis*, o reliquia de la Verdadera Cruz de Cristo y por extensión a la Cruz como Santa Vera Cruz de Cristo<sup>15</sup>. Son muchos los templos que contaban con alguna de estas reliquias, por lo que la devoción a las mismas sería anterior, pero es nuevamente el siglo XIV el momento de mayor esplendor. Es evidente, por tanto, la enorme trascendencia que entre los fieles adquiere la Pasión de Cristo, existente ya antes, pero en menor grado. Tal hecho explica el recuerdo del itinerario seguido por el Señor con la Cruz, además de la devoción que como consecuencia se profesa a ésta, y es que la Pasión en su globalidad se convierte en momento estelar, más que nunca, del pensamiento cristiano.

Como hemos podido comprobar, son muchos los factores que influyen y avanzan la gestación de las cofradías penitenciales en su forma moderna. En realidad, la complejidad del proceso hace que resulte enormemente difícil englobar todos ellos coherentemente,

9. Ibid., pág. 33.

10. Ibid., págs. 36-38.

11. Una correcta síntesis de esta herejía en Fr. Angel URIBE, O.F.M., *La provincia franciscana de Cantabria*, T. I, "El Franciscanismo vasco-cántabro (1551)", Arantzazu, 1988, págs. 247-256.

12. José SANCHEZ HERRERO, Op. cit.; lo relativo a este punto en las págs. 34-36.

13. Ibid., págs. 38-41.

14. Jesús Miguel PALOMERO PARAMO, Op. cit., págs. 43-44.

15. José SANCHEZ HERRERO, Op. cit., págs. 44-45.

debiendo tener presente al mismo tiempo la existencia de un contexto en el que las interrelaciones son acusadas, por lo que cualquier consideración por nuestra parte deberá ser necesariamente fragmentaria. De todos modos, todo lo visto en este punto ayuda a comprender el aspecto que nos ocupa. Así, el desconcierto existente en los siglos bajomedievales, con cruentas luchas y epidemias, con la división de la Iglesia por el Cisma de Occidente iniciado en 1378, provoca lo que podemos definir como una crisis de espiritualidad<sup>16</sup>. Consecuencia de ello sería a su vez, siendo ésta una de sus múltiples manifestaciones tan sólo —basta recordar las Danzas de la Muerte, etc.—, la aparición de flagelantes y cofradías de disciplina. Al mismo tiempo, la devoción que el sacrificio de Cristo en la Cruz provoca explica la generalización de Via Crucis y reliquias de la Verdadera Cruz, con la fuerte influencia ejercida por distintas órdenes monásticas, singularmente la franciscana. En suma, podríamos terminar diciendo que la inseguridad del periodo medieval y las propias necesidades del hombre occidental hacen que la espiritualidad dominante evolucione, potenciando en ocasiones una fuerte piedad voluntaria —caso de los que optan por la disciplina— y provocando la masiva devoción con respecto a la Pasión de Cristo, dando lugar a un adecuado caldo de cultivo, por así llamarlo, para el surgimiento de cofradías penitenciales a partir de la segunda mitad del XV, como a continuación tendremos ocasión de comprobar.

## 1.2. Caracteres generales

Antes de adentrarnos en la consideración de los caracteres que definen a estas agrupaciones, debemos recordar la existencia de *cofradías gremiales*, *cofradías devocionales* y *cofradías penitenciales*<sup>17</sup>, que son las que nos interesan. Por lo que a las primeras se refiere, estas agrupaciones de raigambre decididamente medieval, que a su piadosa voluntad unían evidentes intereses socio-económicos<sup>18</sup>, van a ir perdiendo importancia de manera progresiva, hasta que en 1534 fue decretada su extinción por Carlos I. En cuanto a las cofradías devocionales en torno a la Pasión de Cristo, parece ser que existían algunas en los siglos XIII y XIV en Castilla y Andalucía. Sin embargo, se diferencian claramente de las penitenciales, sin que posean por tanto el mismo interés. Es opinión generalizada que estas últimas no hicieron acto de presencia hasta el surgimiento de las cofradías de la Vera Cruz, apoyando esta posibilidad las celebraciones de la Semana Santa en Castilla durante el siglo XV, toda vez que los actos litúrgicos son los absolutos protagonistas, sin que se tenga noticia de la existencia de procesión alguna<sup>19</sup>. Es, por tanto, el carácter flagelante de gran parte de sus miembros y el discurrir procesional el que distingue esencialmente a las cofradías penitenciales, que surgirían en la segunda mitad del siglo XV, generalizándose ya su presencia en la siguiente centuria. Precisamente a la cofradía penitencial del siglo XVI corresponde la siguiente definición, otorgada por Sánchez Herrero.

“La cofradía penitencial, de disciplina o de sangre es una asociación de hombres y de mujeres, abierta numéricamente, abierta socialmente, aunque predominando los grupos del común, de gente sencilla, trabajadora y popular, que, venerando y contemplando el Misterio de la Pasión y

16. José SZMOLKA CLARES, “Origen y evolución de las cofradías pasionistas”, en Rafael ORTEGO Y SAGRISTA y Otros, *Expiración: cien años de una cofradía de Jaén (1888-1988)*, Jaén, 1988, págs. 236-239, donde el autor se expresa en términos muy similares a los vistos hasta el momento, aunque sin ahondar tanto, distinguiendo entre una crisis institucional y otra espiritual, antes de adentrarse en la acción de Trento, que en su momento veremos.

17. José SANCHEZ HERRERO, Op. cit., págs. 45-50.

18. Vid., por ejemplo, Juan GARMENDIA LARRAÑAGA, *Gremios, oficios y cofradías en el País Vasco*, San Sebastián, 1979, pág. 123.

19. José SANCHEZ HERRERO, Op. cit., págs. 50-52.

Muerte del Hijo de Dios, Jesucristo, al que se asocia su Santísima Madre, María, le rinde culto e imitación, principalmente con una austera y penitente salida procesional en la que algunos o la mayor parte de sus cofrades, se disciplinan, en los días del Jueves o Viernes Santo, y con otros cultos a lo largo del año. Atienden las necesidades de los hermanos, espirituales y temporales, de la vida y de la muerte, y también, las de los otros prójimos. Tienen, finalmente, una organización o estatutos que, progresivamente, van siendo aprobados por la Jerarquía Eclesiástica<sup>20</sup>.

Se trata de una afortunada formulación de la asociación que nos ocupa, cuyo prototipo sería efectivamente la de la Vera Cruz. Es preciso recordar una vez más, al tiempo que conviene destacarlo, el hecho de que la mayor parte de estas cofradías se fundaron en los cenobios franciscanos, quienes impulsan de manera decidida su aparición. De este modo ocurre también en Oñati, como algo más tarde tendremos ocasión de comprobar, dentro de un importante proceso global, cuyos jalones realmente no interesa reseñar aquí, pero que son muy abundantes. Es necesario, sin embargo, no caer en la tentación de marcar una línea hasta cierto punto evolutiva que nos lleve directamente desde la fundación de esa orden por Francisco hasta el establecimiento de estas cofradías, pues, como en parte veíamos ya antes, las relaciones son complejas, sin que debamos olvidar las aportaciones de otras órdenes monásticas también. Con todo, tampoco podemos dejar a un lado el destacado papel jugado por la seráfica orden, que debemos valorar, en suma, como merece.

Además de la importante labor desempeñada por la orden franciscana, debemos remarcar el fuerte espaldarazo que para estas cofradías supuso, como bien es sabido, el concilio de Trento (1545-1564). Particular interés tiene desde nuestra óptica su sesión XXV, celebrada en diciembre de 1563. Aunque se ha hecho referencia a su contenido en numerosas ocasiones, recordemos una vez más el pasaje en el que se señala “Enseñen también diligentemente los obispos que por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, representadas en pinturas u otras reproducciones, se instruye y confirma el pueblo en el recuerdo y culto constante de los artículos de la fe; aparte de que todas las sagradas imágenes se percibe grande fruto, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que le han sido concedidos por Cristo, sino también porque se ponen ante los ojos de los fieles los milagros que obra Dios por los santos y sus saludables ejemplos”. Lógicamente, este mandato tendría su repercusión en las diferentes Constituciones Sinodales, como ocurre con las correspondientes a Bernardo de Rojas y Sandoval, obispo de la diócesis de Pamplona —en la que se incluía gran parte de Gipuzkoa—, impresas en 1591. Entre otras cuestiones, en ellas se señala “...que las imágenes de bulto, así las que estuvieren en altares, como otras, que hay para sacar en procesión, se aderecen de propias vestiduras para aquel efecto, si las tuvieren, y no con vestiduras profanas, que sirven a mujeres...”. Trento produce, por tanto, importantes consecuencias para el tema que nos ocupa, aunque conviene destacar dos. Por un lado, se produciría la potenciación de cofradías penitenciales, mientras que por otro —y a esto aluden los textos citados— se daría una simplificación de temas procesionales, centrándose los pasos en los momentos más trascendentales de la Pasión de Cristo.

Por lo que a la organización de estas cofradías se refiere, digamos en principio que las integraban hermanos de sangre y de luz. Como su propio nombre indica, los primeros eran los que se disciplinaban públicamente en las procesiones de Semana Santa y en las celebradas con algún motivo excepcional, mientras que los segundos alumbraban la procesión en cuestión<sup>21</sup>. Para otros detalles particulares, caso de indumentarias, comitiva, etc., nos

20. *Ibid.*, pág. 75.

21. José SZMOLKA CLARES, *Op. cit.*, pág. 242. Señala que los de luz eran normalmente menos de la mitad que los de sangre.

parece más adecuado remitirnos al punto siguiente, en el cual estudiaremos con detenimiento la cofradía de la Vera Cruz de Oñati. Ello nos permitirá conocer mejor, aunque quizá de modo fragmentario, lo concerniente al territorio de estudio, sin necesidad de otorgar una serie de generalidades que en parte se cumplen en el caso aludido, evitando repeticiones y posibles equívocos. Digamos, eso sí, que se ha señalado como cargos de gobierno de estas cofradías a un Hermano mayor o prioste, dos consiliarios que le aconsejarían, un veedor, un secretario, un fiel ejecutor y un fiscal<sup>22</sup>, algo que no ocurre en Oñati, donde se sigue un esquema más sencillo.

Para finalizar ya con esta breve caracterización de la cofradía penitencial de Epoca Moderna, nos referiremos a las peculiaridades que presenta en su forma barroca. Según Sánchez Herrero, el Barroco supone una pérdida manifiesta de austeridad y seriedad para derivar hacia actos de tono festivo, alejados ya del gesto sincero que caracterizaba a las cofradías anteriores<sup>23</sup>. Sin embargo, hay que destacar el hecho de que estas apreciaciones se centren fundamentalmente en el caso de Sevilla. De hecho, y a diferencia de lo que ocurría con la definición que el mismo autor otorgaba para la cofradía penitencial de prácticamente los dos primeros tercios del XVI, no creemos que esta situación —extensible probablemente a la mayor parte del territorio andaluz— pueda generalizarse a su vez a toda la península. Bien al contrario, y sin caer en la tentación de llevar hasta sus últimas consecuencias esta disparidad que ahora expresamos, la adustez seguiría siendo nota señalada en gran parte del norte peninsular. De este modo, creemos, ocurriría también en Gipuzkoa, aunque no poseemos datos que avalen de forma fehaciente tal suposición. Con ello no pretendemos negar la existencia de alguna variación con la llegada de los esquemas propiamente barrocos, sino minimizar tal cambio y, sobre todo, el pretendido carácter festivo de estas procesiones.

Hemos tenido ocasión de caracterizar en el presente apartado, aunque sea de forma muy somera, estas cofradías de penitencia. La verdadera piedra angular de estas agrupaciones es la regla u ordenanza por la cual se regían. Hay siempre una serie de coincidencias en su formulación, circunstancia lógica dado el carácter de la asociación, pero tiempo habrá a continuación de conocer los principales rasgos, pese a basarnos en un caso particular, al que ya hemos hecho alusión en repetidas ocasiones. Por supuesto, lo señalábamos antes, aspectos verdaderamente trascendentales son la disciplina de gran parte de sus miembros y el carácter procesional, pero tampoco debemos olvidarnos del estrato social del cual se nutría el grupo, en ocasiones restringido, el papel concedido a la mujer, secundario siempre, etc. Resulta difícil concretar la existencia de posibles variaciones con la llegada del Barroco, con la influencia de Trento como telón de fondo en realidad, pero no parece que el caso andaluz sea un buen modelo para la provincia a la cual nos dedicamos. De todos modos, hemos insistido ya sobre la escasez de fuentes con las cuales nos hallamos, por lo que no podemos ser categóricos a este respecto. Aumentaría posiblemente la trascendencia de las representaciones teatrales, el papel de los predicadores y el uso de postizos tal vez —por supuesto, nos referimos en esto último a los aditamentos de los pasos—, pero es difícil creer en otro tipo de hábitos. Sea como fuere, en las siguientes líneas podremos concretar lo que no ha sido más que generalización hasta el presente, despejándose algunas de las lagunas que hasta el momento hemos preferido dejar sin desvelar.

22. *Idem.*; en parecidos términos se expresa Jesús Miguel PALOMERO PARAMO, *Op. cit.*, págs. 32-33.

23. José SANCHEZ HERRERO, *Op. cit.*, págs. 79-95. Esta es, en efecto, la línea argumental que sigue el autor.

### 1.3. El caso de la cofradía de la Vera Cruz de Oñati

La primera regla de la cofradía de la Vera Cruz<sup>24</sup> corresponde al año 1541. Gracias a este valioso documento sabemos que su institución y fundación fue el 14 de abril de ese año, Jueves Santo, como no podía ser de otro modo. Su residencia sería el convento de la Santísima Trinidad de Bidaurreta, de clarisas, en la citada localidad, pues el cenobio de frailes de Aránzazu se hallaba situado en lugar distante y de difícil acceso. Así, Fr. Francisco de Castillo, Ministro Provincial de Burgos, con el acuerdo de los discretos Fr. Sancho de Astúlez, Fr. Diego de Vidaurre, Fr. Francisco de Aguinaga y Fr. Pedro de Salazar —guardia-nes de los conventos de Burgos, Vitoria, Logroño y Bilbao—, además de Fr. Rodrigo de Vicuña, vicario del monasterio de Bidaurreta, admite y funda

“en la iglesia de este dicho convento de la Santísima Trinidad la dicha cofradía de disciplinantes so el título de la Santísima Vera Cruz con los capítulos y ordenaciones y condiciones contenidas en nuestra regla; y ponemos en encomienda y so el amparo y favor de la dicha nuestra Orden y de Nosotros y de nuestros Sucesores; y os concedemos la entrada y salida y estada necesaria para los ayuntamientos y conciertos en la dicha nuestra Regla contenidos, la casa y aposento donde el dicho P. Vicario y sus compañeros que son y fueren viven y vivieren perpetuamente”<sup>25</sup>.

No hay, en suma, duda alguna sobre —como era prácticamente norma— el relevante papel que los franciscanos juegan en el surgimiento de esta asociación. Sólo la lejanía del convento de Hermanos Menores de Aránzazu explica el hecho de que deba de ser un cenobio de clarisas el que acoja esta institución. Desgraciadamente, no podemos conocer el papel de la seráfica orden en la fundación propiamente dicha, pero no sería sorprendente que fuera la que animara en última instancia la creación de esta cofradía.

Inicia la regla un pequeño preámbulo, en el que se justifica la constitución de la cofradía. De este modo, y siguiendo una argumentación repetida en gran medida en todos estos documentos, se señala que, tras la Redención,

“Queriendo, pues, en memoria de tan gran beneficio y caridad mostrar alguna señal de hijos gratos para en alguna parte de recompensa de tanto bien y para alguna satisfacción de nuestras culpas y pecados y para persuadir a los fieles cristianos a la memoria de su Pasión y a dolor y penitencia de sus culpas y pecados: ordenamos, fundamos y establecemos esta santa hermandad y cofradía so el título de la Santísima Vera Cruz...”<sup>26</sup>

Tras lo señalado anteriormente sobre el papel jugado por la orden franciscana, no sorprende el hecho de que en la primera ordenanza de esta regla se señale que la cofradía se halla bajo su amparo y defensa, efectuándose su fundación en la capilla mayor de la iglesia del monasterio de Bidaurreta. Además, en todas las reuniones de esta asociación se hallaría presente el vicario de la comunidad de clarisas existente en el citado cenobio<sup>27</sup>. Una vez hecha la fundación, la segunda ordenanza hace referencia al número y cualidades de quienes se incluyan en la cofradía. Por supuesto, todos sus integrantes serían “católicos y fieles”, procediéndose a su admisión el tres de mayo, día de la Santa Cruz, con el consentimiento de la mayoría de cofrades presentes. Una vez cumplido ese requisito, debían jurar el segui-

24. Sobre esta cofradía, conviene señalar Fr. Juan RUIZ DE LARRINAGA, O.F.M., “La cofradía de la Vera Cruz”, Aránzazu, nº XI; Fr. José Adriano LIZARRALDE, O.F.M., *Aránzazu, Oñati*, 1950, págs. 240 y 241; Fr. Angel URIBE, O.F.M., *Op. cit.*, págs. 376-378.

25. Fr. Angel URIBE, O.F.M., *Op. cit.*, pág. 377.

26. ASTB, Carpeta 14, D-1.013, f. 5-5vº. Hay transcripción mecanografiada de este documento, concretamente el D-1 de la misma carpeta.

27. *Ibid.*, f. 5vº-6.

miento de la regla, además de pagar una cantidad estipulada en tres reales. Claro que hay una excepción a esto último, por cuanto si el hijo de algún cofrade, fallecido éste, quisiera ingresar en la asociación, tan sólo debería abonar la mitad. Particular interés posee lo establecido para el ingreso de mujeres, indicándose

“Y porque la gracia concedida por Su Santidad a la dicha cofradía se extiende también en las indulgencias y gracias a las mujeres, puedan ser recibidas en ella, aunque no para ser admitidas en las procesiones entre los disciplinantes, salvo con la otra gente común, ni en las congregaciones y ayuntamientos, ni tengan voto ni parecer. Cada una de las cuales pague de entrada, siendo mujer de cofrade medio real y una vela de media libra, y no siendo, un real y una vela de media libra.

Por otro lado, los eclesiásticos dispuestos a ingresar en la cofradía serían recibidos con las exenciones correspondientes. Destacable es también el pasaje siguiente, donde se dice:

“Y por evitar la confusión y el desorden que la multitud trae consigo, ordenamos indispensablemente que no haya más cofrades disciplinantes en esta hermandad de ciento, y así como fueren faltando así vayan recibiendo otros de nuevo. Pero queriendo algunos entrar por cofrades de luz, siendo personas de calidad, puedan ser recibidos fuera o dentro del dicho número pagando de entrada lo que por el rector y mayordomos fuere acordado. Cofrades de luz decimos por algunas personas de calidad que por ser delicados o por tener algún otro impedimento no se quieran disciplinar, y los tales podrán ir en la procesión con una acha en la mano en el hábito que quisieren, pero no sean admitidos en las congregaciones ni elecciones con los cofrades jurados”<sup>28</sup>.

En el tercer capítulo u ordenanza se trata de la administración de la cofradía. Como decíamos, el esquema es relativamente sencillo, con un rector y dos mayordomos como figuras más destacadas, uno o dos porteros que notificarían a los cofrades lo indicado por los anteriores y la celebración de congregaciones, y finalmente tres diputados —que serían el rector y mayordomos del año anterior— que les aconsejarían. Por lo que al capítulo cuarto toca, se ordena que toda reunión o “ayuntamiento” general se efectúe en la casa vicarial, sin que en esa congregación pueda nadie hablar hasta que le sea dada una cruz por parte del rector o mayordomos, y sin que deba divulgarse además lo tratado, siempre teniendo presente que la asistencia está limitada a los cofrades jurados. La siguiente ordenanza, relacionada con éstas, establece que la elección de rector, mayordomos y portero o porteros sea anual, verificándose el día de la Santa Cruz, antes de la comida, por parte del rector y dos mayordomos, a quienes acompañaría el vicario. El parecer de este último tendría enorme importancia, caso de no ser de la misma opinión las tres autoridades señaladas, con uno de los cuales debería concertarse. Claro que para evitar abusos, ninguno de los que fuera oficial podría ser elegido nuevamente hasta el paso de tres años<sup>29</sup>. Son evidentes, por consiguiente, las diferencias con respecto a lo apuntado para las cofradías andaluzas esencialmente, produciéndose aquí una cierta simplificación.

La quinta ordenanza, de cierta extensión, establece en primer lugar el día de la Santa Cruz para la congregación general, a la que se llamará a todos los cofrades, y en la que se dará a conocer la elección de los nuevos oficiales. Estos, tras la consulta pertinente con los cofrades —para lo que se ausentarán los cargos salientes—, indicarán a los anteriores sus posibles faltas y defectos, agradeciéndoles igualmente su labor. Lógicamente, cada rector y mayordomos debían poseer “un librito pequeño donde lo pongan todo por escrito”, es decir, “cargos y descargos, rentas y limosnas que en su tiempo han recibido y en qué y cómo lo

28. En cuanto a esta segunda ordenanza, *Ibid.*, f. 6v<sup>o</sup>-9.

29. *Ibid.*, f. 9-13.

han gastado”, dando cuenta de su contenido ese mismo día a los nuevos oficiales. Por otro lado, en esta congregación general se leerían públicamente todas las ordenanzas que conforman la regla, visitándose a los transgresores y averiguando la existencia de alguna enemistad irreparable, pues sus nombres serían borrados del registro, en el que se expresaría la causa. Igual ocurriría con los “sediciosos y revoltosos y con los que descubren y publican fuera de las congregaciones lo que entre ellos pasa y se trata”. Para finalizar con lo concerniente a esa reunión de tanta trascendencia, se nombraría a los cofrades fallecidos a lo largo del año, por los que se haría “una sufragia”, señalando a continuación las oraciones a decir, pudiendo hacerse tras todo ello una colación<sup>30</sup>.

En el siguiente capítulo se expresa que los cofrades han de asistir a misa y vísperas los días de la Santísima Trinidad y la Santa Cruz de mayo y septiembre, pagando media libra de cera los que dejaren de hacerlo sin licencia, justamente el doble caso de ser el rector y mayordomos los ausentes<sup>31</sup>. Por lo que a la séptima ordenanza se refiere, trata “Del entierro de los cofrades y de las Misas que por ellos se han de decir”. Así, rector y mayordomos debían hacer llamar a todos los cofrades al entierro del que hubiera fallecido, cofrade o esposa del mismo, debiendo pagar un “cuarterón” de cera el que, sin la debida licencia, no se presentase. Además, si alguien se encomendase a la cofradía, pese a no pertenecer a ella, los miembros de la misma debían ir igualmente a su funeral<sup>32</sup>. Estos capítulos, pese a su evidente importancia dentro de la vida de la cofradía, no poseen sin embargo excesivo interés para nosotros, siendo estos aspectos comunes a todas las asociaciones de este tipo<sup>33</sup>.

Sin duda, el capítulo octavo posee gran relieve desde nuestro punto de vista, por cuanto versa sobre la procesión del Jueves Santo. Así, para ese día todos los cofrades se habrán confesado, debiendo traer sus correspondientes cédulas, “so pena de tres reales”. Igual que ocurría el día de la congregación general, se examinaría la existencia de alguna enemistad entre los cofrades, obrando de idéntico modo al expresado en su momento. En cuanto a los prolegómenos, por llamarlos de algún modo,

“A la hora de las tinieblas estén todos ajuntados en la dicha casa y aposento del Padre Vicario, en el lugar para esto diputado, adonde les hará un religioso que para esto fuere proveído un breve sermón para los animar y reforzar y poner algún fervor”.

Sigue lo concerniente a la vestimenta de los disciplinantes:

“y para cuando se acabaren las tinieblas, estén vestidos todos con sus hábitos de lienzo blanco grosero, a manera de Cruz, con su capilla para se cubrir el rostro y la cabeza, y descubiertas las espaldas, y delante un escudo con las cinco llagas, y su cordón hecho de esparto de cáñamo, y una disciplina en la mano”.

Por lo que a la procesión propiamente dicha se refiere,

“Las cuales dichas tinieblas acabadas vayan a la Iglesia en esta manera. Primeramente vayan adelante el Padre Vicario y sus compañeros y luego un cofrade con una Cruz alta donde lleven la imagen de Cristo nuestro Redentor, y después todos los otros, uno en pos de otro, y de diez a diez disciplinantes o a lo menos entre quince lleven otra Cruz alta como dicho es; los cuales dichos crucifijos trabajen de los hacer antes que sea posible, y estarán entre año en la sacristía o dentro

30. Ibid., f. 13-16vº.

31. Ibid., f. 17-17vº.

32. Ibid., f. 17vº-18vº.

33. Un ejemplo de ello lo tenemos en Jesús Miguel PALOMERO PARAMO, Op. cit., pág. 34.

del dicho monasterio. Allegados en procesión hasta donde estuviere el monumento, adorado el Santísimo Sacramento con las ceremonias y manera y orden que el dicho Padre Vicario ordenare y a él mejor le pareciere, salga la procesión disciplinándose todos, salvo aquellos con quienes el rector y mayordomos, con muy justa causa, dispensaren, y los tales podrán ir en la dicha procesión vestidos con sus hábitos y llevar en las manos las insignias de la Pasión. Vayan en la dicha procesión el rector y mayordomos y otros que ellos ordenaren, y en el hábito y con los atavíos que a ellos bien visto fuere, con unas varas negras con sus escudos y las cinco llagas en ellos, para que hagan apartar a la gente con mucha cortesía y humildad, que no se mezclen con los disciplinantes. Y siempre la procesión vaya y venga por las partes y lugares e iglesias y ermitas por donde el Padre Vicario, rector y mayordomos ordenaren y guiaren, según la variedad y disposición o indisposición o inconvenientes de los tiempos y lugares y personas. (...) Y vueltos a la dicha iglesia de donde salieron, adorado el Santísimo Sacramento, vayan a hacer su lavatorio, lo cual hecho sin ruido y alboroto de palabras y de obras, se vayan a sus casas o adonde mandaren. Y si algún tiempo, por razón de alguna legítima causa y necesidad, y no en otra manera, se deba hacer alguna procesión disciplinándose, queda a juicio y libertad de dicho rector y mayordomos y diputados<sup>34</sup>.

Este precioso pasaje nos informa, efectivamente, de todo lo concerniente a la comitiva procesional. Según se señala, el itinerario, desconocido para nosotros con exactitud, podía ser variable, dependiendo de toda una serie de circunstancias. Únicamente se hace referencia a imágenes de Cristo en la Cruz, que capitalizarían en un primer momento la comitiva, por cuanto habría una Cruz cada diez o quince disciplinantes, aunque bien pudiera ser que únicamente la primera contara con labor escultórica, pese a no ser ésto lo señalado en el texto. De gran interés resulta también lo expresado para los ropajes de los disciplinantes, si bien es cierto que esta cuestión es bastante uniforme para estas cofradías. En suma, a pesar de que el capítulo en cuestión sea un tanto conciso, nos ofrece una información de gran trascendencia, definiendo en toda su medida a esta asociación.

Las tres últimas ordenanzas de esta regla hacen alusión a aspectos de menor relieve para nosotros. En la novena se autoriza al rector y mayordomos a “hacer pedir cada domingo limosna” para los cofrades que, llegado el caso, no tuvieran con qué sustentarse. Ya en el penúltimo capítulo se ordena que haya dos libros en la cofradía, uno para registrar la entrada de nuevos cofrades y las elecciones de administradores, el otro para juros, rentas y en general cuentas. Por último, se expresa la “Prohibición de las innovaciones y novedades”, salvo circunstancia indispensable, por los perjuicios que esas variaciones podrían acarrear<sup>35</sup>. Con estas disposiciones finaliza esta primera regla por la que se regiría la cofradía, única en cierto sentido, puesto que, como en breve veremos, esta asociación variaría posteriormente su carácter. Sea como fuere, estas tres últimas ordenanzas no son destacables, aunque sorprende un tanto la última, tratándose quizá de una formalidad tan sólo, aunque sea en parte.

La consideración de la regla en cuestión nos permite corroborar, en efecto, la estrecha relación de esta asociación con la definición de cofradía penitencial del XVI que en el punto anterior recordábamos. Obviamente, son los cofrades jurados quienes poseen mayor importancia, mientras los cofrades de luz y las mujeres se ven relegados a un segundo plano, pues no podían participar en las congregaciones o elecciones. Ello supone reconocer el papel de los disciplinantes, que, como veíamos, no podían ser más de cien. Pese a ser el rector y mayordomos, con la presencia del vicario de la comunidad de clarisas, quienes ele-

34. ASTB, Carpeta 14, D-1.013, f. 18v<sup>o</sup>-22.

35. *Ibid.*, f. 22v<sup>o</sup>-24.

gían a sus sucesores, recordemos que los nuevos cargos consultaban con estos cofrades las posibles faltas de los anteriores, permitiéndoles participar en cierto sentido del proceso. No faltan, por supuesto, artículos u ordenanzas para el adecuado control de cuentas, la posible ayuda a otros cofrades, la asistencia al funeral del compañero fallecido, etc. Pero el elemento más destacado es la procesión, donde los disciplinantes muestran de modo palpable su gran fe. Luego tendremos ocasión de tratar brevemente sobre la efectiva influencia de esta asociación en la comunidad de la villa, pero adelantemos que ésta parece haber sido grande, con una activa participación, que tiene su más fiel reflejo en la nómina de cofrades.

Pocos años más tarde, en 1545, esta cofradía de la Vera Cruz se uniría a la de la Misericordia e Inmaculada Concepción, pasando a denominarse Cofradía de la Misericordia, Concepción Sacratísima de nuestra Señora la Madre de Dios y de la Sacratísima Vera Cruz Disciplinantes, si bien es cierto que popularmente se la seguiría conociendo del mismo modo que antaño<sup>36</sup>. A continuación tendremos oportunidad de analizar su regla, que consta ahora de veinticuatro capítulos. Previamente a su formulación, don Antonio de Lerma, obispo de Balba, en Nápoles, y visitador general del obispado de Burgos, confirma y aprueba la citada regla en esta ciudad el 18 de marzo del año señalado<sup>37</sup>. Antes de dar inicio al articulado, hay un proemio, en el que debemos destacar el hecho de que se nombre al vicario del monasterio de Bidaurreta administrador o rector perpetuo de la hermandad, "sin el cual no podamos juntar Cabildo o Ayuntamiento"<sup>38</sup>, aspecto que resulta novedoso con respecto a lo antes visto. De todas formas, antes de entrar en estas disquisiciones, debemos valorar la propia fusión de estas dos cofradías. Desconocemos la causa que motivaría tal circunstancia, pero es posible que la orden franciscana juegue algún tipo de papel en este caso, no en vano hablamos de la Inmaculada Concepción y la Vera Cruz, dogmas muy asociados a la misma, que vería con buenos ojos tal unión. Puede que no falten otros hechos más concretos, pero en nuestra opinión mucho tendría que ver, por tanto, la opinión de los Hermanos Menores.

Adentrándonos en la regla propiamente dicha, el primer capítulo trata "De la manera de los cofrades en general", distinguiendo entre cofrades particulares y obligados por un lado, generales por comunicación y bienhechores por otro, referencia un tanto vaga que pretende introducir cuestiones más concretas. De este modo, el segundo artículo posee ya un sentido particular, destacando la siguiente referencia:

"... en el principio nos guiamos por las Ordenanzas de la cofradía de la Cruz de S. Francisco de Logroño, que las trasladamos y juramos; y después de ésto derogamos aquellas Ordenanzas y ordenamos otras, no jurando la Regla, salvo de ser cofrades; y comunicando con letrados se determinó que es la misma cosa y peligro. Por lo cual nos conviene de dar otro orden y manera (...) ha de ser en la manera siguiente"<sup>39</sup>

No resulta fácil interpretar correctamente este pasaje. Parece ser que, con anterioridad a la regla aprobada ahora, la naciente comunidad habría optado por reproducir la de la mencionada cofradía de Logroño. De todos modos, no creemos que el origen de esta nueva asociación de Oñati fuera muy anterior a la fecha indicada en un principio, desconociéndose

36. Fr. Angel URIBE, O.F.M., Op. cit., pág. 378.

37. ASTB, Carpeta 14, D-7, pág. 35. Se trata de la copia que del original se habría efectuado en 1716. Hay, además, copia mecanografiada en la misma carpeta, tratándose del D-2 en este caso.

38. ASTB, Carpeta 14, D-7, pág. 37.

39. Ibid., pág. 38.

los motivos exactos que la impulsaron a optar por la ordenanzas de la cofradía riojana. Sea como fuere, y con independencia de la evidente trascendencia que esta cita posee, de lo que no cabe duda es del carácter introductorio de estos dos primeros capítulos, que anuncian el verdadero contenido de la regla.

Siguiendo con los distintos capítulos, el tercero establece la existencia de un escribano real en la cofradía, poseedor de un traslado de la regla, la cual leerá íntegra a todo aquel que exprese su deseo de ser cofrade. Si éste se ratifica en su empeño inicial, el escribano le preguntaría si quiere ingresar como disciplinante o alumbrante, y una vez obtenida la correspondiente respuesta,

“le diga cómo de disciplinante a alumbrante no se pueden pasar sino por enfermedad o vejez, ya muy anciano, y de luz a disciplinante, sí. Hecha esta relación, torne a decir el escribano al que hubiere de entrar en la cofradía: ¿Obligáis vuestra persona y bienes que no guardando la presente ordenanza que pagareis las penas expresadas en ellas?, diciendo, sí, la firme ante testigos y no juramento. Y pagarán por sus entradas lo que tienen por su costumbre antigua. Los de la luz, doblada, que los disciplinantes...”<sup>40</sup>

Además, los cofrades de luz alumbrarían a su costa todas las procesiones con una antorcha de cera, vistiéndose con las túnicas de los disciplinantes sobre su ropa cuando las procesiones fueren de disciplina. Como vemos, este modo de ingreso evitaba la necesidad de jurar la regla, algo que se considera pecado. Pero más importante es comprobar el hecho de que los disciplinantes lo eran casi de por vida, pues, salvo enfermedad o vejez, no podían pasar a ser cofrades de luz, mientras que el cambio contrario sí es admitido.

Posteriormente se señala, como ya ocurría antes, al monasterio de Bidaurreta como emplazamiento de la cofradía —capítulo cuarto—. En otro orden de cosas, el cabildo para la elección de oficiales se llevaría a cabo en el refectorio del cenobio quince días antes de la Santa Cruz, en mayo, o incluso el mismo día —hablamos ya del quinto capítulo—, nombrando un prior, dos mayordomos y cuatro diputados. Este nombramiento se llevaría a cabo por los que debían abandonar el cargo, junto con el vicario y —ésta es una novedad con respecto a lo que en la anterior regla se decía— “personas antiguas y ancianas en la dicha cofradía”. Sigue la enumeración de las misas a las que debían asistir los cofrades como tal a lo largo del año. Por lo que al séptimo capítulo se refiere, se establece la existencia de un cabildo general el primer domingo de la Cuaresma y el domingo de Ramos<sup>41</sup>. Como vemos, la administración de la asociación no experimenta grandes variaciones con respecto a lo visto antes, con la salvedad de un nuevo diputado. Destacable es, sin embargo, la participación de los cofrades de mayor edad en la elección de oficiales, otorgando mayor pluralidad al acto.

Los siguientes capítulos hacen referencia a la conducta de los cofrades durante la Semana Santa. Así, se indica en principio que todos los cofrades se congregarán el Jueves Santo, “a la hora de las Avemarías”, en el refectorio del cenobio, mostrando sus correspondientes cédulas de confesión y recepción de la eucaristía en la cuaresma. Los que no cumplieren este condicionante recibirían las penas fijadas, y es que, según se indica, los cofrades de sangre debían hacer al menos una vez al año disciplina. Ya en el capítulo noveno se señala que, una vez en el refectorio y efectuadas las diligencias pertinentes,

“se desnuden de sus vestiduras los penitentes y se vistan las túnicas de la disciplina. Y los de la luz sobre los vestidos, que todos parezcan y sean conformes...”

40. *Ibid.*, pág. 39.

41. *Ibid.*, págs. 39-42.

En el capítulo posterior se expresa el orden en que han de desfilar los cofrades en la procesión, uno de los cuales abrirá la comitiva con un crucifijo, flanqueado por dos muchachos “con sus linternas de las insignias de la Pasión”, recordando cada cierto tiempo en voz alta el motivo de la procesión —“Esto se representa en memoria de la Pasión de Ntro. Señor Jesucristo”—. Tres crucifijos habría en la procesión, dirigiéndose en principio a la iglesia parroquial, desde donde seguirían el itinerario habitual. Además,

“El Cristo como lo llevan a crucificar siempre lleven en esta noche y no en otros tiempos y procesiones. Los armados y sayones siempre vayan; con que ni Judas, ni fariseos ni otras liviandades que provocan más a reír que a llorar, se quiten del todo. Los que fueren vayan como en pintura, sin ademanes, y sólo no más de una corneta de Flandes, que ni los religiosos que acompañan se oyen, y más parece burlería, que devoción. Y con esto se tornen a donde salieron con gran silencio y devoción”.

Lógicamente, el siguiente capítulo hace referencia al regreso al monasterio, en cuya iglesia un predicador dirá a los cofrades, “en su propia lengua”, que han conseguido plenísima indulgencia por su participación en la mencionada procesión<sup>42</sup>.

Claro que no termina ahí lo relativo a las procesiones, por cuanto falta establecer la celebración del domingo de Resurrección. Antes, el día anterior el prior y mayordomos pondrían unos arcos con laurel u otra verdura delante del Santísimo, ocultándolo con un velo hasta el auto. Llegado ya el domingo, cuando el tañido de las campanas llamara a maitines a las religiosas, los mayordomos de la cofradía

“procuren que mancebos cofrades con un instrumento y con tiros de pólvora despierten todo el pueblo para que vengan a la procesión y sermón y Misa, como es costumbre loable en toda la cristiandad (...) Los cofrades tengan compuesta una imagen de Ntra. Señora en unas andas que cuatro muchachos vestidos de ángeles las lleven en la procesión...”

El capítulo decimotercero trata sobre el auto y breve sermón que ha de efectuarse a continuación, terminando de esta forma los importantes actos de ese día<sup>43</sup>. Como vemos, este aspecto resulta novedoso con respecto a lo establecido en la anterior regla, explicándose la presencia de una imagen de la Virgen por la importancia que su devoción posee ahora, como consecuencia de la fusión entre ambas asociaciones. Por supuesto, la celebración de la Resurrección tendría también relieve anteriormente, pero en las capitulaciones vistas en su momento no había alusión alguna a tal hecho, por lo que esta referencia escrita cobra mayor importancia si cabe.

Los capítulos posteriores no son tan resaltables como los que acabamos de ver. En el decimocuarto se trata de las peticiones de limosna por parte de los cofrades, en el siguiente se recuerda el beneficio espiritual que supone dejar algo en el testamento a la cofradía, para en el posterior señalar la ayuda que se ha de prestar a los necesitados, fueren cofrades o no. Posteriormente, en el decimoséptimo capítulo ya, se indica que el cofrade que viviera en pecado mortal sería amonestado tres veces por el prior y mayordomos, para ser expulsado de la cofradía caso de no existir enmienda. También se regulan las comidas que en las solemnidades celebraría la asociación, la necesidad de velar a los cofrades enfermos, la obligación de sepultar a los difuntos que le fueran encomendados, el ruego por los fallecidos, la celebración de procesiones con disciplina “en caso de necesidad de penitencia, o por guerras o casos semejantes”, las penas fijadas para quien pretendiera abandonar la

42. *Ibid.*, págs. 42-44.

43. *Ibid.*, págs. 45-46.

cofradía y, finalmente, la previsión de distintas alteraciones en esta regla, plenamente admitidas en esta ocasión<sup>44</sup>. Termina el documento propiamente dicho, puesto que por tratarse de un traslado efectuado en 1716 le sigue el testimonio de escribanos y testigos, la confirmación y aprobación apostólica dada en Burgos, y en la cual sobresale la presencia en calidad de testigo del arquitecto Juan de la Vega<sup>45</sup>.

Una vez que hemos procedido al examen de esta segunda regla, primera para la cofradía surgida de la unión de las dos asociaciones anteriores, ha llegado el momento de enjuiciar la evolución sufrida con respecto a las ordenanzas anteriores. Realmente no hay grandes diferencias entre las dos, si bien es cierto que estas de 1545 son mucho más completas, por lo que la mayor variedad temática introduce una nota evolutiva digna de ser resaltada en sí misma. Es en la organización de la correspondiente autoridad donde vislumbramos un mayor cambio, pues el vicario de Bidaurreta se convierte en rector perpetuo, siendo cabeza visible de la cofradía ahora un prior, acompañado de dos mayordomos y cuatro diputados, uno más que en la regla de 1541. Además, los cofrades de mayor edad participan en su elección, lo cual demuestra una progresiva apertura del sistema, favoreciendo lo que hasta cierto punto podríamos denominar una ligera democratización. En cuanto al resto, nuestra noticias son ahora más extensas, sin que ello suponga realmente una ruptura con respecto a los hábitos anteriores, que no por falta de constancia dejarían de existir ya. Lógicamente, el importante papel que asume ahora el culto a la Inmaculada Concepción es aspecto novedoso, fácilmente explicable como sabemos, pero por lo demás pocas variaciones habría con respecto a la vida de la cofradía. De todas formas, conviene valorar como se merece esta segunda regla, ya que, como hemos podido comprobar, enriquece enormemente nuestra información sobre la asociación que nos ocupa.

Todavía nos queda una última regla por consignar, la perteneciente al año 1595. A pesar de su mayor extensión, con treinta y siete capítulos, existe una clara continuidad con respecto a la anterior, siendo pocos los aspectos verdaderamente reseñables<sup>46</sup>. Parcialmente incompleta, por cuanto carece de la nota introductoria que, suponemos, la precedería y el capítulo final es fragmentario, la primera de las ordenanzas resulta un tanto sorprendente. En ella se nos informa de la fusión de las dos cofradías originales, en una referencia que imaginamos genérica, pero que nos da noticia del proceso, indicando que

“... fundamos y ordenamos cofradía de Nuestra Señora de la Misericordia y de su Concepción Sacratísima, conforme a la cofradía de la Corte de Su Majestad, que manda por sus provisiones que por la misma forma y manera que en su Corte está instituida y ordenada se ordene en todos sus reinos y señoríos, la cual cofradía de la Corte se llama de la Misericordia y Concepción de Nuestra Señora, y visto que por los presentes somos cofrades de la Vera Cruz y penitencia, y por razón de no quedar una cofradía distinta y apartada (...) visto que la dicha cofradía de la Concepción de Nuestra Señora antiguamente estaba ordenada en el monasterio de la Santísima Trinidad de Bidaurreta, por la presente incorporamos la dicha nuestra cofradía de la Vera Cruz con la cofradía de la Misericordia y Concepción de Nuestra Señora, que sea una misma cosa...”<sup>47</sup>

En efecto, debemos deducir que este pasaje revela lo acaecido algunos decenios antes, en la década de los cuarenta de este siglo XVI para ser más exactos. Parece que la

44. *Ibid.*, págs. 46-51.

45. *Ibid.*, págs. 51-52.

46. El documento se halla en ASTB, Carpeta 14, D-3, págs. 61-82; hay, además, una transcripción en la misma carpeta, tratándose del D-4.

47. ASTB, Carpeta 14, D-3, pág. 61.

cofradía de la Concepción de Nuestra Señora existía igualmente antes, pero la nueva fundación permitiría la unión de ambas asociaciones, algo que ocurría ya en la regla de 1545, donde realmente habría tenido más sentido esta cita.

En cuanto al resto del capitulado, otras cuestiones a reseñar son las correspondientes a la admisión de cofrades y la de los oficiales de la cofradía. No es que los cambios sean drásticos con respecto a la anterior regla, pero sí que hay pequeñas variaciones, algo que no es muy frecuente en el resto de elementos establecidos. De este modo, los cofrades con voz y voto tendrían al menos catorce años, y una vez decidido su carácter de disciplinante o alumbrante no podrían jurar respeto a la regla, pero sí el ser cofrade. Los que optaren por la primera opción abonarían tres reales, mientras que los alumbrantes seis, además de las túnicas de penitencia. Por otro lado, los hijos y mujeres de cofrades pagarían real y medio, y las que no tuvieran esta última condición, tres. También serían aceptadas en esta asociación las personas sin recursos y ajenas a la comarca, sin que se les solicitara entrada alguna. Tanto cofrades jurados como no jurados debían procurar tener en su domicilio los sumarios de las bulas y "tomar las imágenes de estaño que dan en la cofradía con la imagen de Nuestra Señora de la Concepción y las cinco llagas..."<sup>48</sup>. Por lo que a los oficiales de la asociación toca, habría un rector perpetuo —el vicario de Bidaurreta—, un prior, cuatro diputados, dos mayordomos, un llamado y dos limosneros, todos nombrados en cabildo general el día de la Santa Cruz en mayo<sup>49</sup>, lo que hace suponer una participación general en el proceso, interesante avance con respecto a la normativa anterior.

Tampoco en lo concerniente a las procesiones apreciamos diferencias considerables, cosa lógica por otra parte, dado el carácter de estas comitivas. En el capítulo dieciocho se trata de la efectuada en Semana Santa, donde únicamente merece la pena consignar que

"en el medio de toda la procesión, con todos los disciplinantes que van, lleven un crucifijo grande o un Ecce Homo o un Cristo en la columna, que lo lleven en una manera de andas sin cobertura, el cual lleven cuatro hombres vestidos de luto con sus capirotos..."<sup>50</sup>

Recordemos que antes se hablaba de crucifijos tan sólo, por lo que la alusión al Ecce Homo o Cristo atado a la columna supone un cierto enriquecimiento iconográfico, si bien tampoco es ésta una referencia que merezca demasiada consideración. Por lo que a la procesión del Domingo de Resurrección toca, no hay nada que podamos añadir a lo manifestado en la regla anterior, la de 1545, existiendo una absoluta continuidad a este respecto, y es que no es fácil asumir variación ninguna en esta cuestión, tan sólo noticias parciales que engrosen nuestro conocimiento sobre la vida de la cofradía, algo que en esta ocasión no acontece.

En suma, hemos podido constatar la ausencia de modificaciones sustanciales entre las reglas de 1545 y 1595. Esta última posee, si acaso, una mejor sistematización y claridad compositiva, pero lo cierto es que hay una manifiesta continuidad entre ambas. Como es comprensible, hay mayores diferencias con respecto a la de 1541, pero recordemos que el carácter de la cofradía no era el mismo entonces, toda vez que no se había producido la fusión señalada. Incluso para ese caso podríamos argüir un menor desarrollo de contenidos, que con el paso del tiempo se van ampliando y expresando mejor. Además de las procesiones, aspecto que más nos interesa, cuestión a reseñar sería la que denominábamos cierta

48. *Ibid.*, págs. 62-63.

49. *Ibid.*, págs. 65-66.

50. *Ibid.*, pág. 71.

progresiva democratización en las elecciones de los oficiales. Pero dejando ahora a un lado tal circunstancia, señalemos que el análisis de estos capitulados nos ha permitido, además de mostrar con exactitud este caso, conocer las pautas que regían la vida de las cofradías penitenciales. Tal aseveración se fundamenta en que todo lo expuesto ilustra a la perfección el sentido y la normativa de estos grupos, completando así las generalidades otorgadas en el punto anterior. Es precisamente la extensión de nuestros comentarios a estas reglas la que nos hace obviar un resumen final de la articulación de estos documentos, por cuanto creemos que los aspectos en ellos contenidos se hallan suficientemente tratados.

Queda, antes de poner término a lo concerniente a esta cofradía, una cuestión que nos gustaría tratar. Nos referimos a los *integrantes* de la misma, singularmente en lo concerniente a artistas residentes en la localidad de Oñati. De este modo, en la primera nómina de cofrades —de más de 300 integrantes—, de 1541, nos encontramos con la referencia “Pierres entallador”<sup>51</sup>, en clara alusión al escultor Pierres Picart, cuya obra en la villa posee gran relevancia. Ya en 1562 se consigna a Cristóbal de Olazarán, “pintor”, quien hacia 1583 habría fallecido, año este último en el que se incluye a Juan de Elordui, entallador<sup>52</sup>. Pese a no aparecer otros, la lista de cofrades es muy extensa, sin que falten en ella nombres ilustres, caso del patrón del monasterio de Bidaurreta y otros, prueba, en fin, de la trascendencia que la asociación poseía a nivel local. Ello no paliaría las previsibles carencias económicas de la misma, como ocurre en 1598, cuando se decide hacer una colecta para la cofradía, que “se hallaba pobre”<sup>53</sup>. De todos modos, y volviendo a lo que ahora nos ocupaba, finalizemos lo concerniente a esta cofradía recordando la pertenencia de Pierres Picart a la misma, posiblemente como cofrade de luz, demostrando la entidad de la asociación, y aportando al mismo tiempo un nuevo dato sobre el importante autor en cuestión.

## 2. EVOLUCION DE LA COFRADIA A LO LARGO DE LOS SIGLOS. LA SEMANA SANTA EN GIPUZKOA

No es nuestra intención prestar excesiva atención al primero de los aspectos incluidos en el enunciado de este breve apartado. Bien al contrario, nos limitaremos a otorgar una serie de generalidades, un tanto vagas en ocasiones, por cuanto una vez sobrepasados los siglos pertenecientes a la que denominamos Epoca Moderna, el interés con el que cuenta la materia objeto de estudio decae de modo notable. En realidad, esto último se contradice claramente con la obra catalogada, perteneciente en su mayor parte al periodo desdeñado en cierta medida aquí, pero debemos tener presente que la consideración de pasos carentes de valía artística en su gran mayoría obedece al deseo de otorgar una visión completa del fenómeno escultórico en cuanto tal, que goza además de absoluta prioridad en nuestro trabajo. Debemos recordar, por tanto, una vez más, que este capítulo posee un carácter en cierta medida introductorio, completando una realidad compleja, sin duda, pero que no podemos mostrar en su integridad, como consecuencia de las evidentes carencias bibliográficas y documentales con las que nos hallamos, tal y como venimos señalando repetidamente. En suma, a continuación esbozaremos la evolución perceptible en la cofradía de Semana Santa, con posterioridad al periodo temporal del apartado precedente, claro está, años de decadencia y posterior resurgir, que explican la brillantez de las más importantes procesiones de la península.

51. ASTB, Carpeta 14, D-4, pág. 6.

52. *Ibid.*, págs. 11, 22 y 26 respectivamente.

53. *Ibid.*, pág. 85.

A pesar de la dificultad que entraña distinguir diferentes periodos en el discurrir de la vida cofradiera, a grandes rasgos puede reseñarse que tras el surgimiento de la cofradía penitencial en el siglo XVI —en realidad, no podemos dejar de lado las organizaciones medievales, que poseen otro carácter, pero que en ocasiones avanzan estas asociaciones posteriores—, con continuidad en el XVII y primera mitad del XVIII, asistimos a un momento de crisis que coincide fundamentalmente con un siglo XIX poco receptivo a ese tipo de tradiciones, pero que se inicia en el reinado de Carlos III (1759-1788) en realidad. Por último, y sin intención de ahondar en un desarrollo de cierta complejidad, digamos que el fin de la guerra civil viene a coincidir con el relanzamiento del fenómeno, que puede ser anterior en algunas zonas. Resulta complejo explicar el declive de estas asociaciones en el momento señalado, pero cuestiones tales como las ideas ilustradas, la crisis del Antiguo Régimen, la desamortización, etc., son elementos íntimamente ligados, y que parecen subordinarse en última instancia al triunfo de los planteamientos racionalistas<sup>54</sup>. Claro que ello no supone la desaparición de las cofradías, alguna de las cuales se disgregaría, pero en número no muy elevado probablemente. Así, recordemos que la documentación relativa a la cofradía que en Oñati veíamos llega hasta 1825<sup>55</sup>, si bien habría algunas dificultades anteriores, como cuando se señala en junio de 1798

“que en la procesión que sale la tarde de Jueves Santo de la iglesia de dicho convento, y se traen algunos bultos de la Pasión de Nro. Señor Cristo, propios y privativos de la referida cofradía, se experimenta la falta de anderos que trajesen los dichos bultos, y en su vista se acordó que en lo sucesivo fuese de cargo y cuenta de los mayordomos del año el buscar y destinar los anderos suficientes...”<sup>56</sup>

Por supuesto, pasarían a tener carácter remunerado, algo que parece expresar un relativo declive, por llamarlo de algún modo, en la comitiva de la localidad. Sin embargo, y en ausencia de otras noticias que confirmen nuestra impresión, tampoco conviene ser categóricos en la cuestión en concreto, siendo innegable el deterioro que en general se constató en esos años. En cuanto al resurgir de las cofradías, podemos recordar lo acaecido en Bilbao como ejemplo cercano, por cuanto fue la segunda mitad de la década de los cuarenta y primera de los cincuenta de nuestro siglo su periodo de mayor apogeo<sup>57</sup>. De todos modos, conviene tener presente que la fecha otorgada en su momento es aproximativa, por cuanto el momento varía según las zonas, sin que desgraciadamente poseamos datos suficientes para el territorio tratado aquí<sup>58</sup>.

Por otro lado, tampoco es fácil describir la celebración de las procesiones y demás actos de la Semana Santa a lo largo de los siglos en la provincia que nos ocupa. Por desgracia, las fuentes escritas no nos otorgan apenas datos sobre la cuestión, limitándose a generalidades, en las cuales lo usual es ensalzar la fe y piadosa actitud de las gentes del lugar, sin más. Así, Lope de Isasti nos dice que los guipuzcoanos eran

54. Un magnífico ejemplo, de carácter muy concreto, sobre lo señalado lo hallamos en Juan ARANDA DONCEL, *Historia de la Semana Santa de Castro del Río (1564-1900)*, Córdoba, 1987, págs. 53-84.

55. Fr. Angel URIBE, O.F.M., Op. cit., pág. 378.

56. ASTB, Carpeta 14, D-9, pág. 262.

57. Alberto LOPEZ ECHEVARRIETA, *Semana Santa en Vizcaya*, Bilbao, 1979, pág. 9.

58. Aunque no podemos otorgar rango general al caso, sabemos que en Azkoitia la génesis de la actual procesión se halla en torno a los años veinte o treinta de nuestra centuria, merced a la labor del religioso José Otaño y el propio Ignacio Zuloaga, quien al parecer mostró gran entusiasmo en la tarea. Simón ARAMBARRI ETXANIZ, *Ensayo crítico en torno al arte popular vasco en Azkoitia*, San Sebastián, 1983, págs. 408-409.

“devotos de las procesiones, que las hacen con ocasiones graves,... y la noche del Jueves Santo con disciplinantes a los humilladeros y santuarios por cofradías de la Vera Cruz y sin ellas”<sup>59</sup>

En parecidos términos se manifiestan otros autores, caso de Manuel de Larramendi, quien destaca

“el concurso de todo el pueblo a los templos en esos días, a la misa mayor y a las vísperas solemnes, y a las procesiones cuando las hay...”

De esta piedad nace que hayan admitido con notable prontitud en los lugares formados de Guipúzcoa tantas cofradías, que se sirven con toda decencia”<sup>60</sup>

Por último, recordemos la referencia otorgada por Gorosábel, que resulta demasiado genérica también, y en la cual nos dice que

“La mayor parte de los pueblos regulares de ella, acostumbran a hacer procesiones por las calles públicas de las mismas en los días que la Iglesia Católica tiene establecidas, o que su propia devoción ha introducido. En todas se distinguen, por razón de su solemnidad y concurrencia, las del Corpus Christi y Semana Santa, y siguen las del Santo patrón tutelar, etc.”<sup>61</sup>

Como vemos, los testimonios históricos son prácticamente inexistentes, limitándose a meras referencias de sentido general. Así, prácticamente nada puede deducirse de estas indicaciones, si acaso el fervor y la gravedad con la que se llevaban a efecto esos actos.

Escasas son igualmente las aportaciones que los historiadores locales nos ofrecen. Sabemos, eso sí, de la existencia de disciplinantes en Tolosa con anterioridad al año 1777, donde al acabar la procesión del Viernes Santo se subía en Vía Crucis a las cumbres de los montes Uzturre y Ernio<sup>62</sup>. Es ésta del Vía Crucis una tradición existente en muchas localidades, como en Eibar, donde si el tiempo lo permitía se iba a la ermita de Santa Inés, y de no ser así se efectuaba en la propia iglesia parroquial<sup>63</sup>. Precisamente en esta localidad se produce en 1738 la creación de una hermandad gremial de maestros y oficiales del hierro, que pretendía unirse a la ya existente de la Santísima Vera Cruz<sup>64</sup>, referencia que nos permite, entre otras cosas, conocer la existencia de esta última. Y es que, aunque algunas serían tardías, parece que ha habido cofradías con esta advocación en Ataun, Mutriku, Rentería, Eskoriatza y Ordizia cuando menos, si bien no nos ha sido posible analizar su carácter. En Hondarribia sabemos que ya para 1602 se representaba la Pasión del Señor, merced a un documento en el que se deniega la autorización para tal acto, debido a su celebración en Jueves Santo<sup>65</sup>. Muy ligada a esta cuestión se halla la función del descendimiento, que aún hoy se efectúa en lugares tales como Segura u Hondarribia, y que provocó la gestión del Conde de la Torre-alta en 1781 para restablecer esa tradición en la última villa, donde hacía dos años que no se realizaba<sup>66</sup>. Claro que no sería éste el único lugar donde se plantearía un problema de esta índole, pues en Oñati

59. Lope de ISASTI, *Compendio historial de Guipúzcoa*, (1625) Bilbao, 1985, pág. 200.

60. Manuel de LARRAMENDI, *Corografía de la provincia de Guipúzcoa*, (1882) Bilbao, 1985, págs. 141-142.

61. Pablo de GOROSABEL, *Noticia de las cosas memorables de Guipúzcoa*, (1899) Bilbao, 1967, pág. 472.

62. Iñaki LINAZASORO, *Santa María de Tolosa*, San Sebastián, 1989, pág. 76.

63. Gregorio de MUJICA, *Monografía histórica de la villa de Eibar*, (1910) San Sebastián, 1990, pág. 151.

64. *Ibid.*, pág. 149.

65. Florentino PORTU, *Op. cit.*, págs. 631-632.

66. *Ibid.*, pág. 633.

“El día 27 de Marzo de 1891, Viernes Santo, tuvo lugar, después de una suspensión como de cien años, la ceremonia llamada del Descendimiento, con un concurso de gente extraordinario, a las dos y media de la tarde, obtenido permiso del Diocesano...”<sup>67</sup>

Desconocemos si tal suspensión obedecería, como parece deducirse, a una imposición diocesana, pero dejemos en segundo plano este aspecto, otorgando toda su importancia al hecho de la celebración en sí, que posiblemente gozaría de éxito en numerosos lugares.

Hoy en día, las procesiones más celebradas de la provincia guipuzcoana son las que se llevan a cabo en Segura y Hondarribia sobre todo, y en Azkoitia en menor grado. En el primero de los casos había un conjunto de ritos mágico-religiosos vigentes hasta época reciente, con el Jueves Santo como fecha adecuada para desgranar el maíz para la sementera —se suponía que en día tan señalado los parásitos no atacarían al grano— y las puertas y ventanas de los caseríos cerradas desde mediodía del Jueves Santo hasta el Sábado de Gloria, puesto que el diablo andaría suelto mientras Cristo se hallaba muerto. También merece destacar la personificación que de los doce apóstoles hacen en Hondarribia viejos pescadores y labradores de la localidad, igual que los “Armatus” y soldados romanos presentes en Azkoitia, donde igualmente reseñable es la personificación de San Miguel por un lugareño<sup>68</sup>. Pero quizá se ha otorgado excesiva atención a estas procesiones, que sin duda poseen gran interés, pero que no deben hacer olvidar otras localidades donde estas comitivas se hallan igualmente vigentes. De este modo, y salvo error u omisión involuntaria, hagamos constar que los lugares donde este acto sigue celebrándose son Aia, Alegia, Amezketa, Asteasu, Astigarraga, Azkoitia, Azpeitia, Deba, Getaria, Hondarribia, Lezo, Orío, Pasai Donibane, Rentería, Segura, Zumaia y Zizurkil.

---

67. Esta cita corresponde a una nota escrita por el párroco del momento, Ladislao Sagastizábal, hallándose este documento en el propio archivo parroquial.

68. Antxon AGUIRRE SORONDO, “Folklore”, en *País Vasco. Gipuzkoa*, Madrid, 1994, págs. 210-212.

# **LA ESCULTURA PROCESIONAL EN LA SEMANA SANTA DE GIPUZKOA**

---

---

Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Documentales 13. (1995), p. 37-56  
ISBN: 84-87471-79-X  
Donostia: Eusko Ikaskuntza

Tras la consideración de un fenómeno tan sugerente como es el de las cofradías penitenciales, ha llegado el momento de que centremos nuestros esfuerzos en el estudio del hecho artístico, que es el que justifica realmente nuestro estudio. Así, en esta ocasión pretendemos caracterizar el grupo de efigies clasificadas, cuyo análisis individualizado en forma de catálogo se acometerá con posterioridad. Se trata, por tanto, de definir las cualidades tanto formales como iconográficas del conjunto, empeño cuya resolución implica ciertas dificultades en realidad, derivadas esencialmente de la heterogeneidad de los fondos, por cuanto el lapso temporal al cual pertenecen es ciertamente amplio, pues se incluyen desde las realizaciones renacentistas hasta las de nuestros días. Claro que es esa misma amplitud cronológica la que ha de permitir el enriquecimiento de los resultados de nuestra investigación, otorgándonos una visión global que de otro modo sería difícil obtener, aunque teniendo siempre presente las peculiaridades de la misma.

Dos son, consecuentemente, los apartados en los que dividiremos el presente capítulo. En un primer momento veremos las generalidades de tipo formal sobre todo, aunque incidiendo igualmente en aspectos como puedan ser centros de procedencia o distribución de temas, por citar algunos, pasando de las consideraciones comunes a las específicas de cada período estilístico. No faltarán, lógicamente, las referencias a obras concretas, identificadas —al igual que en el siguiente apartado— por una cifra que se corresponde a la asignada en el catálogo posterior, a fin de facilitar su identificación y, de así quererlo, consulta. Más tarde, completará el estudio un análisis iconográfico, aunque no exento de algunas referencias formales y cuantitativas igualmente —que pretenden paliar una excesiva rigurosidad en su contenido—, en el que detallaremos fuentes y fórmulas de expresión de los temas dominantes. Con ello esperamos completar la visión artística de la Semana Santa guipuzcoana.

## 1. CARACTERÍSTICAS GENERALES

El hecho de que las obras analizadas, que superan en última instancia el cuarto de millar, pertenezcan a periodos dispares trae como principal consecuencia la necesidad de establecer unas generalidades algo superficiales en un primer momento. De esta forma, daremos inicio al apartado con los rasgos que definen al conjunto en cuanto tal, para pasar en un segundo instante a caracterizar cada una de las fases en las cuales se integran, de tal modo que podamos obtener esa visión global que ahora pretendemos mostrar. Pero antes de adentrarnos en la materia señalada, hay un aspecto que merece ser resaltado sobre todos los demás, la enorme importancia que posee la propia conservación y clasificación de todas esas piezas. Debemos recordar la práctica ausencia de estudios sobre la materia que nos ocupa, por lo que el resultado de nuestro empeño era una incógnita. Sin embargo, y dejando ahora a un lado el valor artístico de esas manifestaciones, el relativamente alto número de realizaciones catalogadas otorga cierta prestancia a la Semana Santa guipuzcoana, si bien hay que advertir que muchas de esas efigies no cumplen actualmente con la función

que les fuere encomendada en principio. Con todo, el hecho de dar a conocer esta interesante faceta artística es ya aspecto resaltable, por cuanto todos esos desarrollos escultóricos son testimonio elocuente de unas celebraciones que si bien es cierto no alcanzan ni de lejos el relieve de las principales procesiones de la península, tampoco merecen quedar relegadas al más absoluto olvido.

Pese a no ser éste un dato al cual debemos otorgar excesivo valor, digamos que es nuestra centuria la que cuenta con mayor representación en el catálogo que sigue a este capítulo. Por supuesto, este predominio no es fruto de la casualidad, pero conviene ser prudente siempre ante las consideraciones de orden cuantitativo, pues el paso del tiempo afecta invariablemente a las más antiguas manifestaciones, en un proceso que no necesita aclaración alguna. De este modo, el Renacimiento apenas posee poco más de una docena de efigies, mientras que en el Barroco hemos incluido unas setenta, aunque el siglo XVII se halla muy exiguamente representado, con unos valores muy similares a los que veíamos en el periodo anterior. Finalmente, los siglos XIX y XX cuentan con más de cincuenta y ciento veinte piezas respectivamente. Esta última clasificación exige en realidad una aclaración, ya que no resulta excesivamente usual una división de este tipo. Más tarde tendremos ocasión de incidir en esta cuestión, pero digamos ahora que es la propia realidad material la que nos ha impulsado a efectuar una distinción como esa. Volviendo a la distribución numérica de cada uno de los periodos indicados, es perceptible la importancia que posee nuestro siglo, lo que, dejando ahora otras cuestiones, nos indica un hecho claro, el relanzamiento del cual habrían sido objeto estas procesiones en el tiempo aludido. Ello no obsta para que valoremos el papel jugado por los siglos XVIII y XIX, donde mucho parece tener que ver la popularización de un tema como el de la Virgen de la Soledad, que capitaliza gran parte de las obras analizadas. De todas formas, esta posible explicación parece un tanto superficial, y es que resulta difícil ligar la factura de esas piezas a la trascendencia otorgada a semejante liturgia externa, aunque no por ello debemos arrinconar las magnitudes numéricas apuntadas.

Un aspecto muy distinto es el de la calidad con la que cuentan estos fondos. De este modo, y salvo excepciones, la valoración que de los mismos cabe efectuar ofrece un resultado muy poco satisfactorio, defraudando cualquier expectativa inicial, sobre todo en el caso de las realizaciones barrocas. Así, del resto de periodos podríamos decir que cumplen con lo que podía preverse, sobre todo en el caso de los siglos XIX y XX, carentes prácticamente de entidad alguna, fundamentalmente en el último de ellos. No es extraño que así sea, precisamente por el uso de categorías estilísticas para clasificar estas producciones, por lo que sus cualidades formales eran predecibles. Siendo como es ese un momento de absoluta decadencia en la estatuaría religiosa, en la que la producción industrial se impone finalmente, comprenderemos la necesidad de otorgar un juicio de valor tan severo como el apuntado para esas dos centurias en concreto. Muy otro es el caso de los desarrollos renacentistas, cuya excelente calidad general hace lamentar la escasez de manifestaciones con las que cuenta. No vamos a hacer alusión ahora a casos concretos, ya que poco después pasaremos a desgranar brevemente cada uno de los periodos artísticos, pero avancemos la presencia de autores muy ilustres en el panorama creativo del momento, lo cual otorga mayor interés a un catálogo muy limitado en el aspecto considerado. Para terminar con esta somera valoración, tan sólo resta aludir a las obras barrocas, en las que predominan las realizaciones del siglo XVIII, sobre todo de su segunda mitad. Desgraciadamente el conjunto decepciona, sobre todo si lo comparamos con la imaginería de la época inserta en retablos. Además, el anonimato cobra carta de naturaleza a partir de este momento, salvo contadas excepciones, que curiosamente nos ofrecen la mejor imagen de un lapso temporal especialmente fecundo en la imaginería procesional de otras tierras.

Muy ligado a la valía artística de los fondos examinados, singularmente en el caso de las obras pertenecientes a la Epoca Moderna, se halla su centro de procedencia. También en este caso hay que procurar huir de cualquier determinismo apriorístico, pero es indudable que esencialmente en los años del Barroco debemos nuestras mejores realizaciones a los maestros foráneos, algo que corroboramos nuevamente en nuestro estudio. Sin embargo, su número es muy reducido, sin que los autores provinciales más señalados, pocos en cualquier caso, parezcan haberse dedicado a estos menesteres, centrados como se hallarían en el complemento escultórico de los retablos que se erigen en esos años. Claro que esa tarea se debería a los encargos de los patronos de los templos, por lo que bien podemos colegir que la escultura procesional no debía ser su mayor preocupación, subordinada como se hallaría al ornato interior de las parroquias. De todas maneras, todo lo apuntado sirve para caracterizar a las realizaciones barrocas, pues la situación es muy otra en el resto de periodos. Destacable es el caso del Renacimiento, donde los artistas provinciales sí eran poseedores de un enorme caudal creativo, por lo que su participación no hacía necesarias aportaciones foráneas para conseguir un digno resultado. En el extremo opuesto se halla el siglo XIX, donde la escultura religiosa adquiere un carácter netamente popular, muy alejado de cualquier corriente internacional, con desarrollos que incluimos tan sólo para otorgar una visión completa del fenómeno, algo que llega a sus más extremas cotas en nuestra centuria.

Antes de adentrarnos en un análisis más pausado, debemos referirnos a las principales facetas de esas realizaciones. De esta forma, uno de los hechos más relevantes es el dominio casi absoluto de imágenes individualizadas. Así, las escenificaciones narrativas de varias figuras, muy propias de la Semana Santa en realidad, quedan totalmente relegadas, perteneciendo la práctica totalidad de esos escasos conjuntos a nuestro siglo, aspecto éste igualmente revelador, no cabe duda. Obvio es decir que todas las figuras aquí consideradas presentan una concepción procesional, esto es, se hallan labradas por todos sus lados, en consonancia a los diferentes puntos de vista que las definen, pero sorprende que no se recurra a composiciones de efectos tan teatrales como las que esos conjuntos de imágenes provocan. El aprovechamiento de las efigies para presidir retablos de pequeñas dimensiones, la falta de espacio y, esencialmente, el propio carácter otorgado a estas comitivas en la zona serían algunos de los factores que explicarían tal constatación. En otro orden de cosas, señalemos que a partir de mediados del XVIII se generalizan las efigies de candelero, aunque ello sea una perogrullada realmente, pues se trata de un fenómeno corriente en la imaginaria del periodo. Por último, aunque más tarde tendremos ocasión de efectuar el análisis iconográfico, señalemos ahora el triunfo del espíritu contrarreformista, cosa lógica por otro lado, y que encuentra continuidad después, merced a los imperativos iconográficos y la práctica ausencia de evolución creativa.

Deteniéndonos ya en cada uno de los periodos señalados, debemos iniciar nuestros comentarios por el *Renacimiento*, momento de máximo esplendor en nuestro estudio, lo que hace lamentar aún más su escasa representación. Lo cierto es que predominan las composiciones romanistas, sin apenas presencia de obras anteriores, cosa lógica, dado el impulso que el Concilio de Trento otorgaría a estas manifestaciones. Tampoco extraña que Oñati, Azpeitia y Zumarraga sean las localidades con mayor número de imágenes —aunque en el caso de la primera y la última tan sólo sean dos—, dada la existencia de la cofradía de la Vera Cruz<sup>1</sup> en el primer núcleo, a la cual pertenecían las efigies indicadas, y el carácter de centros de procedencia de imagineros activos en la época de las otras dos villas. De este

1. Antes veíamos la fusión de esta asociación con otra y la consiguiente variación en su nombre. De todos modos, nosotros seguiremos haciendo uso de la nomenclatura habitual.

modo, la nómina de maestros presentes<sup>2</sup> es, pese a su brevedad, muy destacable. Sobresale sobre todos la figura de Juan de Anchieta, autor de un "Cristo atado a la columna" (nº 5), cuya atribución debemos a García Gainza<sup>3</sup>. El resto de autores serían Andrés de Irigoitia, Ambrosio de Bengoechea, Jerónimo de Larrea y Juan de Mendiara, completando de esta forma un momento único en nuestro estudio. Por otro lado, y en lo que a los temas representados se refiere, el más repetido es precisamente el de "Cristo atado a la columna", seguido por el de "Cristo en la Cruz" y, finalmente, "Cristo yacente" y la "Piedad". Hay un dominio, por tanto, de los momentos más dramáticos de la Pasión. En un apartado posterior tendremos ocasión de analizar la plasmación de esos instantes, pero destaquemos ahora el hecho de que casi todos ellos sean temas muy propios de la imaginería romanista, al hilo siempre de los principios contrarreformistas.

Es una lástima que las obras incluidas en nuestro trabajo como pertenecientes al *Barroco* no posean la calidad que en principio cabía suponer, valoración efectuada lógicamente desde un punto de vista general, pues no faltan las excepciones a lo apuntado. Claro que la ausencia de concordancia con la plástica provincial, al menos la perceptible en retablos, da que pensar sobre este hecho. Pero debemos tener presente que el siglo XVII, momento en que algunos maestros de la zona mantienen una rica y fructífera herencia romanista que gradualmente van superando gracias a las primeras referencias barrocas<sup>4</sup>, es el instante peor representado de todos, con apenas una docena de exponentes. Afortunadamente, su valía artística es aceptable, sobresaliendo el extraordinario "Cristo en la Cruz" de Hondarribia (nº 20) y, en menor grado, la "Flagelación" de Azpeitia (nº 25), en la que excepcionalmente hallamos un grupo narrativo. De todos modos, y habida cuenta del interés que posee la escultura de la zona en los años iniciales de esa centuria<sup>5</sup>, creemos que las piezas aquí analizadas no terminan de reflejar esa situación, aunque repitamos que sus cualidades son muy estimables. Mucho peor es el panorama visible en el siglo XVIII, más copioso en cuanto a obra, pero con una progresiva pérdida de interés que encuentra culminación en los años finales de la centuria. Obviamente, no es posible mantener el nivel artístico existente en las imágenes incluidas en retablos, singularmente en el rococó<sup>6</sup>, pero

2. Absolutamente imprescindible para la escultura del periodo sigue siendo el estudio de María Asunción ARRIZOLA ECHEVERRÍA, *El Renacimiento en Guipúzcoa*, T. II, *Escultura*, San Sebastián, 1968 (2ª ed. 1988), donde se da a conocer la gran mayoría de obras aquí analizadas, especificándose las citas concretas en el catálogo que sigue a este capítulo, al que remitimos para cualquier cuestión particular.

3. María Concepción GARCÍA GAINZA, "Algunas novedades sobre Juan de Anchieta en el IV centenario de su muerte", *Goya* (1988), nº 207, pág. 137.

4. María Concepción GARCÍA GAINZA, "La influencia de Gregorio Fernández en la escultura navarra y vascongada", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid* (1972), págs. 372-389.

5. Son varios los ejemplos, pero para un análisis de varias obras agrupadas en un único estudio, Ignacio CENDOYA ECHANIZ, *El retablo barroco en el Goierri*, San Sebastián, 1992, págs. 147-219 sobre todo.

6. Dentro de la abundante bibliografía al respecto, destacan los siguientes estudios: María Concepción GARCÍA GAINZA, "Dos grandes conjuntos del Barroco en Guipúzcoa. Nuevas obras de Luis Salvador Carmona", *Revista de la Universidad Complutense* (1973), págs. 81-110; María Isabel ASTIAZARAIN ACHABAL, "El arquitecto Tomás de Jáuregui y el escultor Juan Bautista Mendizábal en el retablo mayor de Zumárraga", *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País* (1990), págs. 359-398; de la misma, "Un nuevo ensayo estructural para la retabística guipuzcoana: la obra de los Sierra en el convento de Bidaurreta en Oñate", *BSAA* (1991), págs. 453-470; *Idem.*, "El franciscano fray Jacinto de Sierra, un artista de Medina de Rioseco en Guipúzcoa: El retablo mayor del convento de concepcionistas de Segura", *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid (1992), págs. 35-43, donde sorprendentemente no se cita el estudio de Ignacio CENDOYA ECHANIZ, "Dotación artística del convento de Segura (Guipúzcoa). Sor María Beatriz Antonia de Cristo Arrúe y la aportación de los indios", *La Orden Concepcionista*, León, 1990, vol. II, págs. 32-34 concretamente. Además, Ignacio CENDOYA ECHANIZ y Julen ZORROZUA SANTISTE-

por fortuna poseemos algunas piezas incluidas en una empresa mayor. Nos referimos a las obras de Bidaurreta pertenecientes al taller de los Sierra (nº 33-36)<sup>7</sup>, que destacan sobre el resto, al igual que ocurre con dos efigies de procedencia madrileña (nº 31 y 32), que poseen un estimable valor. Predomina la mediocridad, manifiesta en los temas más repetidos en estos momentos, la “Virgen de la Soledad” y “Jesús Nazareno”. Hasta en ésto se percibe la evolución existente entre ambos siglos, ya que en la anterior centuria es la de “Cristo en la Cruz” la imagen más repetida, variación que cabe interpretar desde el cambio de mentalidad que parece producirse en el mencionado periodo.

Por lo que al *siglo XIX* se refiere, ya advertíamos con anterioridad sobre la total pérdida de calidad que las imágenes en él incluidas muestran. En su catalogación hemos distinguido dos momentos claramente diferenciados, separados por el ecuador de la centuria. De este modo, en un primer momento predomina la escultura de tendencia neoclásica, aunque muy apegada a fórmulas barrocas, mientras que con posterioridad se tiende al desarrollo industrial, pasando por realizaciones dulzonas y carentes de carácter. Poco, muy poco, hay digno de ser mencionado, si acaso un “Cristo yacente” tardío (nº 123) existente en Donostia-San Sebastián, poseedor de un eco academicista que le distingue del resto de manifestaciones, de corte decididamente popular en su práctica totalidad. Siguiendo con lo visto en el siglo anterior, la “Virgen de la Soledad” posee una importancia cuantitativa innegable, confirmando el extraordinario auge de esta advocación en el periodo señalado, no en vano —y entre otras circunstancias que en el próximo apartado veremos— la habían propagado en el siglo XVII los servitas<sup>8</sup> y extendido a toda la Iglesia en 1814 Pío VII<sup>9</sup>.

Claro que si el panorama que acabamos de ver es ciertamente sombrío, mucho peor es lo que el *siglo XX* ofrece, siempre teniendo presente que hablamos en base a criterios artísticos. Las imágenes religiosas de esta época apenas ofrecen interés alguno<sup>10</sup>, predominando la producción del fecundo taller de Olot, aunque también contamos con alguna aportación individual, entre la que sobresale la de Julio Beobide. Lógicamente, dadas las características del conjunto, las piezas se agruparán en nuestro catálogo mediante criterios iconográficos y alfabéticos, sin que ahora vayamos a resaltar ninguna obra. Temáticamente, domina la representación de “Cristo yacente”, mientras que “Jesús Nazareno” ocupa igualmente lugar destacado, si bien es más difícil sacar conclusiones ahora, dado el altísimo número de

BAN, “Precisiones sobre los Mendizábal, escultores guipuzcoanos del siglo XVIII. Nuevas obras en Bizkaia y Gipuzkoa”, Kobie (1990), págs. 5-24; de los mismos, “Algunas obras de Santiago Marsili, maestro retablista y escultor italiano del siglo XVIII, en Guipúzcoa”, BRSBAP (1991), págs. 133-161. Por último, Ignacio CENDOYA ECHANIZ, “El retablo-cascarón en Guipúzcoa. La incidencia del modelo cortesano en un núcleo periférico”, Cuadernos del INICE (1990), págs. 275-281; Idem., “Tomás de Jáuregui, maestro retablista guipuzcoano del siglo XVIII. Aproximación a su obra”. BSAA (1991), págs. 471-486; Idem., “El retablo mayor de la iglesia parroquial de Asteasu”, Artes plásticas y monumentales (1992), págs. 153-176; Idem., *El retablo barroco en el Goierri*, págs. 313 y ss.

7. Esas piezas, junto con alguna otra asignable a su gubia, se analizan en Ignacio CENDOYA ECHANIZ, *El arte en los conventos de franciscanas de Guipúzcoa*, Tesis Doctoral inédita (Vitoria, IV-1993).

8. Se conoce con este término a los que profesaron la Orden Tercera que en el siglo XIII fundara San Felipe Benicio.

9. CATALOGO EXPOSICION, *Pequeñas imágenes de la Pasión en Valladolid*, Valladolid, 1987, pág. 39, comentario efectuado por Eloísa GARCIA DE WATTENBERG.

10. VVAA, *Arte Vasco*, San Sebastián, 1982, pág. 203, donde recordemos lo que se señala sobre la plástica del periodo, aludiendo a “aquella iconografía de yeso, chocolate y merengue, que sufrió entonces la cristiandad en nuestro país”, referencia otorgada con otra finalidad, pero que hacemos nuestra en este caso.

representaciones. Con todo, parece haber cierta especialización, por llamarlo de algún modo, en esos momentos, por lo que la demanda parroquial se hallaría encaminada a subrayar el sacrificio de Cristo, no tanto en el momento de su agonía, sino en los instantes previo y consiguiente. No es fácil, como decimos, sacar conclusiones de ello, pero quizá debamos pensar en una espiritualidad de diferente matiz, compleja de definir para nosotros en cualquier caso.

## 2. ANALISIS ICONOGRAFICO

Acabamos de ver los rasgos que definen al conjunto analizado en estas páginas, haciendo hincapié en sus cualidades formales de modo esencial, aunque sin olvidarnos de la representación de los diferentes periodos y la temática predominante en los mismos, aspectos éstos de menor trascendencia, pero que completan nuestra visión del fenómeno. Claro que para una valoración verdaderamente global del hecho, que formulamos desde un punto de vista artístico, nos resta el estudio de una interesante vertiente de la realización plástica, la iconográfica. Con ella pondremos punto final al presente capítulo, caracterizando convenientemente los diferentes momentos representados en nuestra Semana Santa, tanto con la especificación de la fuente escrita como el establecimiento de la posibilidad adoptada finalmente, en un esfuerzo por dotar de coherencia al empeño acometido. Para ello, seguiremos el esquema habitual, dividiendo la narración en grandes bloques temáticos<sup>11</sup>, en los que se otorgará el desarrollo general del instante representado en un primer momento, para pasar a la especificidad de la imagen en último lugar. Como hemos de ver, dominan, cosa lógica, los esquemas contrarreformistas, con desarrollos bastante convencionales.

### 2.1. Primeros momentos de la Pasión. Prendimiento y proceso

Previamente al estudio propiamente dicho, conviene resaltar el hecho de que las obras analizadas representen los instantes más trascendentales y repetidos de estos momentos iniciales de la Pasión, sin que otras escenas de indudable interés cuenten con exponente alguno. Así, sorprende un tanto que no haya escenificaciones de la "Última Cena" o del "Prendimiento de Cristo" sobre todo, dada su relevancia, y es que en muy contadas ocasiones se hace uso de composiciones de más de una figura, tal y como en su momento destacábamos. De este modo, a continuación trataremos de "La Oración en el Huerto de los Olivos", la "Flagelación" y "Ecce Homo", sin que la "Presentación ante Caifás" sea considerada, por cuanto el único caso con el que contamos (nº 46) presenta ciertos problemas, dadas las condiciones del depósito y consiguientes dificultades asociativas.

Efectivamente, *la Oración en el Huerto de los Olivos* es la primera escena con la que contamos en el conjunto aquí considerado. Son los tres evangelios sinópticos los que nos dan noticia de lo ocurrido (Mt 26, 36-46; Mc 14, 32-42; Lc 22, 39-46), existiendo fundamentalmente una diferencia reseñable en su narración. De esta forma, para Mateo Jesús "se postró sobre su rostro" (26, 39), opinión con la que coincide Marcos, quien indica que "cayó en tierra" (14, 35), siendo Lucas quien discrepa, pues señala que Jesús oró "puesto de rodillas" (22, 41). Esta falta de coincidencia no es una cuestión intrascendente, ya que lo usual en el arte será atenerse a lo señalado por el último evangelista. También del propio Lucas se

11. A grandes rasgos, respetamos la división efectuada por Jesús Miguel PALOMERO PARAMO, en *La imaginaria procesional sevillana: Misterios, Nazarenos y Cristos*, Sevilla, 1981 (2ª ed. ampliada, 1987).

toma la figura del ángel aparecido reconfortando al Señor (22, 43), pues el resto de evangelistas no hacen alusión alguna a su presencia. En cualquier caso, parece ser que en las primeras manifestaciones artísticas del asunto se situaba, en lugar del ángel, la cabeza de Dios Padre o su símbolo. Más tarde, una vez fuera fijado el esquema más convencional, el ángel puede aparecer portando los instrumentos de la Pasión o, más frecuentemente, trayendo el cáliz y la hostia a Jesús, cuestión esta última que se explicaría por la referencia metafórica efectuada por los evangelios a una copa o cáliz<sup>12</sup>. Primeras representaciones de esta “Agonía de Getsemani” en el arte serían el mosaico de San Apolinar Nuevo en Rávena, el Tabernáculo de San Marcos en Venecia y el evangelario de Rossano<sup>13</sup>.

Centrándonos en las piezas aquí consideradas, digamos que este instante goza de gran repercusión global, aunque la mayor parte de esas representaciones pertenezcan ya a nuestro siglo. En cuanto al esquema compositivo, se conserven de forma fragmentaria o no, en todos los casos se dispone a Cristo arrodillado, variando tan sólo la actitud de los brazos y el uso en ocasiones de un soporte rocoso en el cual apoyarlos con las manos unidas en oración —caso de Antzuola (nº 143), Legazpia (nº 148), Pasai Donibane (nº 149) y Zarautz (nº 153)—, ligera variación que otorga un mayor dramatismo a la escena. Pasando a la figura del ángel, digamos que no en todos los casos se conserva, adoptando diferente forma según los grupos. Así, hay ocasiones en las que se le representa de pie, con un formato reducido en comparación a la figura del Señor, caso de Oñati (nº 33), Arrasate (nº 76), posiblemente Beasain (nº 146) y por último Segura (nº 152). Tampoco faltan los conjuntos en que, hallándose igualmente de pie, el ángel posee unas dimensiones correctas en relación a Jesús, casos de Hondarribia (nº 40), Antzuola y Zarautz. Por último, únicamente nos queda por reseñar la variante iconográfica en la que se le representa arrodillado, con exponentes en Azkoitia (nº 144), Legazpia y Pasai Donibane. Además del habitual cáliz, en el grupo de Oñati, que debemos al taller de los Sierra, porta una cruz sin desbastar, única vez en que se constata el hecho. Nos hallamos, por consiguiente, ante un grupo que muestra bien las posibilidades creativas empleadas por los maestros para hacer frente al tema, aunque no por ello deja de tener un carácter homogéneo. Conjuntos a destacar, desde un punto de vista formal, serían los de Oñati y Hondarribia, apreciándose en los doce pasos de nuestro siglo una absoluta continuidad, como es lógico, con respecto a los exponentes más propios de Epoca Moderna.

La escena que sigue a la que acabamos de ver en la escultura procesional guipuzcoana es *La Flagelación*. Por lo que a sus fuentes se refiere, lo cierto es que las referencias bíblicas son muy escasas. Mateo, con ocasión del proceso de Jesús ante Pilato, dice que éste lo entregó para su crucifixión “después de haberle hecho azotar” (27, 26). Prácticamente idénticas palabras emplea Marcos (15, 15), mientras que Lucas habla de castigo, poniendo en boca de Pilatos “le corregiré y le soltaré” (23, 16). Por último, Juan indica que “Tomó entonces Pilato a Jesús y mandó azotarlo” (19, 1). Se trata, como vemos, de referencias muy escuetas, lo cual no impedirá el enorme éxito del tema. Además, como ya se ha hecho notar en repetidas ocasiones, no hay alusión alguna a la columna, pero lo cierto es que ya en los numerosos itinerarios a los Santos Lugares se habla de este elemento, de forma que se considera como representación más antigua del tema en la forma que comúnmente lo conocemos una escena del Salterio de Stuttgart, datado en Saint Germain-des-Près

12. James HALL, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, 1987, pág. 30.

13. K. KUNSTLE, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Band I, Freiburg in Breisgan 1928, pág. 425. Citado por Francisco Javier MARTINEZ MEDINA, *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca (estudio iconológico)*, Granada, 1989, pág. 68.

entre el 820 y el 830<sup>14</sup>. Tampoco puede olvidarse la influencia ejercida por las "Revelaciones" de Santa Brígida a fines de la Edad Media, señalando que Jesús recibió 5.475 golpes, lo que demuestra claramente la acentuación del sufrimiento de Cristo en la época<sup>15</sup>.

Además de la propia figura de Cristo, elemento de importancia en el tema es la evolución de la columna a la que se hallaría sujeto. De este modo, recordemos que hasta el siglo XVI se hizo uso de una columna alta, mostrando así que el Señor había sido azotado en la estancia de Pilato. Por otro lado, en cuanto a la forma en que se sujeta a Cristo, lo usual sería una cuerda que, provista de un nudo corredizo, rodearía su cuello, obligándole a abrazarse a dicho elemento sustentante. Una variante se aprecia a fines de la aludida centuria, disponiéndose a Jesús atado en el frente de la columna, con sus manos hacia atrás. De todos modos, el cambio más importante se produce tras el concilio de Trento, en los años finales del XVI y principios del XVII, con la adopción de una columna baja. Lógicamente, ésta otorgaba mayor dramatismo a la escena, sujetándose al Señor mediante una argolla de hierro a la que se atan sus manos, necesariamente algo encorvado por las dimensiones del elemento en cuestión<sup>16</sup>. Es curioso que esa columna baja se conociera desde mucho antes, pues fue en 1223 cuando la trajo el cardenal Colonna desde Jerusalén, conservándose en la iglesia de Santa Práxedes de Roma. Lo cierto es que algunos eruditos consideraron que sería un fragmento de la columna empleada para la Flagelación, aunque posteriormente se desechó tal idea, generalizándose su uso en el arte a partir de los autores italianos<sup>17</sup> en el momento indicado.

Con respecto a las obras de nuestro catálogo, antes de nada señalemos que hemos preferido distinguir entre "La Flagelación" y "Cristo atado a la columna", queriendo diferenciar de algún modo los grupos compositivos en los que se escenifica esa acción y aquellas representaciones en las que únicamente —la gran mayoría— se efigia a Cristo, sin que pretendamos dar lugar a equívoco alguno con ello. De este modo, son sólo tres los grupos con los que contamos, pertenecientes a Azpeitia (nº 25), Zestoa (nº 50) y Segura (nº 155), exigua cifra que avala lo que venimos manifestando sobre el predominio de figuras individuales. Dado el carácter tardío del señalado en último lugar y la presumible pertenencia a diferentes épocas del segundo —si bien es difícil dilucidar tal cuestión—, debemos destacar el primero de ellos, de señalada factura. En todos ellos se hace uso de una columna baja, caracterizando a los sayones con una fealdad que demostraría su maldad, en contraposición a la figura de Cristo. Mayor interés revisten las imágenes clasificadas como "Cristo atado a la columna", pues las diferentes cronologías nos permiten apreciar las variaciones iconográficas ya señaladas. En las formulaciones romanistas, con exponentes en Azpeitia (nº 5), Oñati (nº 6), Alegia (nº 12), Zumarraga (nº 13) y Zarautz (nº 15), se hace uso —salvo en Oñati— de una columna alta, a la cual aparece atado Cristo en posición frontal, con las manos detrás —también en la excepción señalada—, menos en Zumarraga, donde Juan de Mendiara dispone al Señor en posición ladeada junto al elemento sustentante, de orden jónico además, abrazado a él. Teniendo en cuenta la cronología y caracteres de su autor, podríamos hablar en

14. Francisco Javier MARTINEZ MEDINA, Op. cit., págs. 71-72.

15. Jesús Miguel PALOMERO PARAMO, Op. cit., págs. 80-81.

16. Para la consideración del tema seguimos el CATALOGO EXPOSICION, *Pequeñas imágenes de la Pasión en Valladolid*, págs. 19-21, debiéndose estas notas a José Ignacio HERNANDEZ REDONDO.

17. Emile MALE, *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*, Madrid, 1985, págs. 211 y 212.

cierto sentido de transición en el ideario artístico, evolucionando hacia desarrollos más realistas. En el resto de obras, pertenecientes a siglos posteriores, se adopta unánimemente la columna baja, abalaustrada en el caso de Pasai Donibane (nº 38) y Oiartzun (nº 161). Por otro lado, la figura de Cristo no experimenta grandes variaciones en este grupo, consistiendo las mismas en aspectos tales como la situación de las manos o la mayor torsión de la figura, detalles que no merecen mayor consideración.

Ultima representación a analizar de este primer grupo es la del *Ecce Homo*. Tampoco en esta ocasión son muy explícitas las fuentes bíblicas, aunque sí más que en el caso anterior. San Juan es el que otorga la cita en la que se basa el tema (Jn 19, 1-5), señalando cómo, tras ser azotado, los soldados pusieron a Cristo una corona de espinas y le vistieron con un manto púrpura, burlándose de El y dándole bofetadas. El momento crucial es, con todo, cuando Pilato vuelve a dirigirse a los judíos proclamando la inocencia de Jesús, quien salió “fuera con la corona de espinas y el manto de púrpura, y Pilato les dijo: Ahí tenéis al hombre” (19, 5). Precisamente de la transcripción latina de la última frase —“Ecce”— recibiría su nombre esta escena<sup>18</sup>. Claro que si esto es lo esencial, tampoco hay que olvidar otra referencia que completa su desarrollo iconográfico, la caña que porta en la mano Cristo (Mt 27, 29), sin que lo narrado por San Marcos (15, 17-19) aporte nada digno de mención. Según parece, los primeros antecedentes conocidos de la escena serían un anillo de oro del siglo VII en Siracusa y en un título del códice 48 -f. 129- de la Biblioteca de Saint Gall datao entre los siglos IX y X<sup>19</sup>. Sería a fines de la Edad Media cuando su presencia se generalizaría, si bien alcanza su momento culminante en los años del Barroco sobre todo, pudiendo aparecer como imagen de devoción además del característico grupo narrativo.

Del mismo modo que hacíamos antes, en esta ocasión hemos diferenciado en nuestro catálogo entre “Jesús es presentado al pueblo” y “Ecce Homo”, distinguiendo así entre la narración escénica por un lado y la figura individual por otro. En realidad, el primer caso apenas cuenta con representación, excepción hecha de dos pasos pertenecientes a nuestro siglo, concretamente de Azkoitia (nº 174) y Segura (nº 175). Acompaña a Jesús la figura de Pilato en el citado en primer lugar, mientras que en Segura se les une un soldado romano. Sin apenas complejidad compositiva, señalemos únicamente que Cristo aparece en Azkoitia sin el manto púrpura y la caña. Por lo que a las imágenes individuales —las que hemos denominado como propiamente “Ecce Homo”— se refiere, su presencia es mucho mayor, constatándose ya desde el Renacimiento además, aunque el grueso pertenece a nuestro siglo. Atendiendo a su disposición, debemos distinguir entre aquellos casos en los que Jesús aparece de pie y en los que se le sitúa en posición sedente, ocurriendo esto último en Zumaia (nº 30), Oñati (nº 35), Rentería (nº 75), Donostia-San Sebastián (nº 93), Elgoibar (nº 168) y Oiartzun (nº 170). En cuanto a los atributos que porta, hay ocasiones en que aparece sin corona de espinas o caña, pero debemos pensar en pérdidas y no en desajustes iconográficos, gozando de gran uniformidad el tipo. Desde un punto de vista formal, no cabe duda de que la imagen más señalada es la existente en Azpeitia (nº 9), obra de Jerónimo de Larrea.

## 2.2. Cristo con la cruz a cuestas

Conocido también, entre otras acepciones, como *Nazareno*, una vez más debemos aludir al Nuevo Testamento para exponer la fuente literaria de la cual se deriva el tema. Así,

18. Francisco Javier MARTINEZ MEDINA, Op. cit., pág. 83.

19. Ibid., pág. 82.

Mateo nos dice que “Al salir encontraron a un hombre de Cirene, de nombre Simón, al cual requirieron para que llevase la cruz” (Mt 27, 32). Marcos, por su parte, relata cómo “requisaron a un transeúnte, un cierto Simón de Cirene, que venía del campo, el padre de Alejandro y de Rufo, para que tomara la cruz” (Mc 15, 21), mientras que Lucas señala que “Cuando le llevaban, echaron mano de un cierto Simón de Cirene, que venía del campo, y le cargaron con la cruz para que la llevase en pos de Jesús” (Lc 23, 26). Como vemos, los evangelios sinópticos coinciden en lo esencial, en la ayuda obligada que otorgara ese personaje a Jesús, portando la cruz. Ahora bien, lo expresado por Juan no coincide con esa indicación, ya que “Tomaron, pues, a Jesús, que, llevando su cruz, salió al sitio llamado Calvario, que en hebreo se dice Gólgota” (Jn 19, 16-17). Algunos autores han intentado conciliar ambas posturas, siendo Orígenes el primer autor que lo intentó, señalando que Jesús llevaría la cruz en un primer momento, para posteriormente, ante la imposibilidad de seguir, demandarse la ayuda del Cirineo. Sin embargo, el derecho romano especificaba que los condenados debían portar su cruz, por lo que se ha dudado de la autenticidad del episodio narrado, interpretado como una metáfora que nos ilustra la parábola de Jesús, según la cual “El que quiera venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz y sígame” (Mt 16, 24; Mc 8, 34)<sup>20</sup>. Primeras representaciones del asunto serían las de un sarcófago paleocristiano del Museo de Pío Cristiano, el relieve de marfil del British Museum que se sitúa entre los años 420 y 430 y los mosaicos de San Apolinar de Rávena<sup>21</sup>.

La representación de este tema en nuestro catálogo es muy importante, aproximándose a las cuarenta piezas, dato que da fe de la observación realizada. Ahora bien, es curioso observar que hasta bien entrado el siglo XVIII no se constata su presencia, tratándose de una advocación tardía por tanto, abundante en su número en esa centuria, para caer casi hasta la mitad en el siguiente siglo y llegar prácticamente a la veintena de obras en el nuestro, momento en el que mayor presencia demuestra. Una vez más, para diferenciar las composiciones de una sólo figura de las narraciones conjuntas hemos utilizado nombres distintos, “Nazareno” en un caso, “Jesús Nazareno camino del Calvario” en el otro. Huelga decir que tal artificio, lejos de complicar el estudio de estas representaciones, facilitará la comprobación de modelos iconográficos claramente diferenciados. En cuanto a la consideración de las efigies, digamos que para su estudio seguiremos el esquema propuesto por Palomero Páramo, que distingue entre las composiciones en las que es Cristo, erguido y sólo, el que porta la cruz, aquellas en las que, erguido, es ayudado por el Cirineo a portar el instrumento de la Pasión y, finalmente, las que muestran al Señor caído en tierra<sup>22</sup>. De este modo podremos clarificar convenientemente las principales variantes iconográficas de esta escena.

Dado el volumen de obra existente, lo más adecuado será iniciar nuestros comentarios por el segundo de los grupos citados, esto es, la escena en la que Simón de Cirene ayuda a Cristo a llevar la cruz. Como en anteriores ocasiones ocurría con los grupos narrativos, esta es la modalidad con menor número de representantes. Tres son en concreto los pasos así organizados, aunque resulta difícil completar el de Legazpia (nº 196), dadas las condiciones del depósito, razón por la cual obviaremos cualquier comentario concreto sobre este paso. En los otros dos casos, pertenecientes a Segura (nº 194) y Zarautz (nº 195), sólo el primero sale en procesión actualmente. Se halla compuesto por las dos figuras únicamente, Cristo y el

20. Jesús Miguel PALOMERO PARAMO, Op. cit., págs. 100-101.

21. Francisco Javier MARTINEZ MEDINA, Op. cit., pág. 92.

22. Jesús Miguel PALOMERO PARAMO, Op. cit., págs. 105-106.

Cirineo, sin más. En el otro, sin embargo, la complejidad es mayor, pues acompañan a ambos un soldado y la Verónica, de la que más tarde hablaremos. Todos ellos pertenecen a nuestro siglo, destacando desde un punto de vista compositivo el último de los conjuntos, que sigue una disposición muy repetida en este tipo de desarrollos. De todos modos, su carácter único en nuestro estudio es el que motiva la valoración efectuada.

Es el grupo en el que Cristo aparece erguido y sólo con la cruz el más numeroso del catálogo, agrupando más de la mitad de todas las efigies de esta temática. No cabe duda de que se trata de composiciones muy adecuadas para los templos parroquiales, por la posibilidad de insertarlas en retablos, dadas sus características, pues los representantes de los otros dos grupos establecidos en esta clasificación no reunirían sus ventajas. Este sentido pragmático ayudaría a explicar su gran presencia, aunque obviamente no puede justificarla por completo. Lo usual es que el Redentor sujete la cruz en su lado derecho, aunque hay excepciones, como ocurre con las obras de Oiartzun (nº 182) y Tolosa (nº 184). Imágenes señaladas dentro de esta modalidad son las de Eibar (nº 44) y Hondarribia (nº 64), realizaciones dieciochescas de correcta ejecución, pero que se imponen a los desarrollos posteriores, carentes de valía artística en general.

Para finalizar con el asunto que ahora nos ocupa, nos detendremos brevemente en aquellos Nazarenos que se disponen caídos y sólo con la cruz. En realidad, no podemos insertar todas las obras catalogadas en estos bloques temáticos, dado el carácter incompleto de algunos de ellos, pero su escaso número hace que la representatividad de los datos presentados no disminuya. Volviendo a los integrantes de esta modalidad, no conviene incidir en otras particularidades, ni siquiera en la posición de la cruz en este caso, pues el hecho de que en ocasiones estas obras posean brazos articulados desvirtúa un tanto cualquier dato que podamos otorgar al respecto, por las manipulaciones de las que podrían haber sido objeto. Digamos, eso sí, que son una docena de piezas las que integran este grupo, destacando entre ellas la ubicada en la iglesia del convento de la Santísima Trinidad de Bidaurreta, en Oñati (nº 34), perteneciente al fecundo taller de los Sierra.

Pese al enunciado otorgado en un inicio, debemos incluir también en este subapartado las representaciones de la *Verónica*, santa imaginaria que se liga al tema que acabamos de ver. De hecho, recordemos que éste se enriqueció con la adición de otros personajes, caso de las mujeres que menciona Lucas, quien indica que a Jesús “Le seguía una gran muchedumbre del pueblo y de mujeres, que se herían y lamentaban por El” (23, 27), y que la tradición indentificaría con la Virgen y las Tres Marías. Por otro lado, el Evangelio apócrifo de Nicodemo indica que Juan informó a María de lo acaecido, yendo ésta al lugar de la ejecución acompañada de María Magdalena, Marta y Salomé, y desmayándose allí al contemplar la escena, relato que tendría igualmente su influencia en las representaciones artísticas<sup>23</sup>. En cualquier caso, la incorporación más exitosa sería la del “Encuentro de Cristo con la Verónica”, quien, según la leyenda, compadecida del sufrimiento de Cristo, secaría el sudor de su frente con un velo, donde milagrosamente quedaría grabado el Santo Rostro, dando nombre a esta santa imaginaria, pues de él se derivaría —“verdadero rostro”, vera icona— su denominación<sup>24</sup>.

Globalmente considerados, son seis los pasos de nuestro catálogo los que se hallan dedicados a este tema. Siendo más estrictos, debemos distinguir entre el “Encuentro de

23. James HALL, Op. cit., pág. 73.

24. Jesús Miguel PALOMERO PARAMO, Op. cit., pág. 101.

Cristo con la Verónica", con un sólo exponente, y las representaciones individuales de la misma, la mayoría. Por lo que al primero se refiere, el único caso —dejando a un lado el grupo de Zarautz antes señalado, en el que cobraba protagonismo la acción de Cristo y el Cirineo— se halla en Azkoitia (nº 47), y aunque la ausencia del velo que caracteriza a la Verónica podría hacer pensar que se trata de la Virgen en realidad, nos hemos decantado por darle este significado. En cuanto a las imágenes individuales, posiblemente una de ellas no sea tal, y es que las dificultades de identificación en el grupo de Legazpia son grandes, pudiendo haberse añadido el atributo a esta efigie (nº 199). Del resto, sobresalen la imagen de Hondarribia (nº 65) y la de Azkoitia (nº 198), obra de Beobide, y en la cual se sostiene la participación de Zuloaga en la ejecución de la faz de Cristo. Lógicamente, el esquema compositivo es siempre el mismo, con la Verónica en posición frontal mostrando el velo, si bien Beobide ladea levemente éste, rompiendo en parte esa acusada frontalidad.

### 2.3. Crucifixión

Nos hallamos ante el momento de mayor trascendencia dentro del pensamiento cristiano, imagen por antonomasia del arte occidental por tanto, donde efectivamente la figura de *Cristo en la Cruz* se impone por su relevancia a cualquier otra. Nuestros conocimientos sobre la crucifixión son ciertamente abundantes, merced a las numerosas investigaciones que han venido a engrosar las ya de por sí generosas fuentes literarias. En el caso de las referencias bíblicas, no vamos a otorgar en esta ocasión citas textuales, limitándonos a remarcar el hecho de que todos los evangelistas dediquen su atención al hecho (Mt 27, 33-56; Mc 15, 22-41; Lc 23, 33-49; Jn 19, 17-37. Además, pueden verse los Salmos 22, 2 y 17-19 sobre todo, además del 69, 22). Por el contrario, nos dedicaremos a los diferentes elementos que conforman la representación<sup>25</sup>, con el objetivo de otorgar una visión completa de sus aspectos iconográficos, si bien pretendemos ser breves en el empeño, pues no creemos justificado un tratamiento pormenorizado, dadas las características de nuestro trabajo. De todos modos, la siguiente exposición bastará para conocer la evolución y desarrollo artístico del tema en cuestión.

En cuanto a la propia figura de Cristo, el hecho de que las primeras manifestaciones artísticas del cristianismo se basaran en las representaciones paganas provocaría el uso de modelos tales como el crióforo para la caracterización del Señor. De este modo, hacia mediados del siglo IV aparecen ya los temas pasionales, protagonizados por el llamado "Christus-Puer", caracterizándose a Cristo como un joven, sin barba, con melena corta y rizada y ataviado con túnica y manto. Será poco después, en torno al año 370, cuando haga su aparición el modelo que, con muy escasas variaciones, nos resulta más conocido, esto es, el que nos presenta al Redentor en edad adulta, con barba y melena larga. Se desconoce el motivo de este cambio, y aunque múltiples son las hipótesis que al respecto pueden formularse, lo cierto es que tendremos que contentarnos con constatar el hecho, de tanta trascendencia para el arte cristiano.

Pasando ya a considerar el instrumento del martirio, la cruz, digamos que aquella en la que fue clavado Cristo constaba de dos elementos, el "stipes" y el "patibulum", maderos vertical y horizontal respectivamente. Carente de "suppedaneum" —uña de madera que en ocasiones se disponía para apoyar en él los pies del condenado— y de "sedile" —su finali-

25. Si bien es cierto que hay otros autores que se dedican al tema, nosotros nos basaremos en el estudio de Angel AROCA LARA, *El Crucificado en la imaginería andaluza*, Córdoba, 1987, págs. 47-78 esencialmente, donde expone de forma muy atinada el asunto.

dad era que sobre él se sentara el reo—, hay artistas que han aceptado su uso, sobre todo por lo que al primero de ellos se refiere. Lo mismo ocurre con respecto a la cruz en forma de T —llamada “*commissa*” o “*decapitata*”—, si bien lo más frecuente ha sido representar a Cristo en una cruz “*inmissa*”, la que nos resulta más común. Por último, conviene señalar que había dos tipos de cruz, la “*humilis*” y la “*sublimis*”, más alta la segunda, empleada para los condenados señalados. Así, hay escenas del Calvario en las cuales observamos que la cruz de Cristo destaca sobre las de los dos ladrones que le acompañarían, cuando en realidad se acepta de modo general el uso del tipo más sencillo para los tres reos. Otros aspectos a considerar en la definición del tipo serían la corona de espinas —aparecida hacia el siglo XIV en estas representaciones—, el paño de pureza y los clavos, pero no pensamos que sea necesario referirnos a ellos, dado su carácter un tanto secundario en el tipo. Tampoco nos detendremos en el tratamiento otorgado en los diferentes periodos estilísticos, que lógicamente marcarían con su impronta al tema, como no podría ser de otro modo.

Obviamente, dada la trascendencia del asunto, su representación en nuestro catálogo es abundante. De todos modos, queda por debajo de la efigie del “Nazareno”, por citar un caso ya visto, sorprendiendo un tanto aspectos tales como la presencia de tan sólo dos exponentes en el siglo XIX. Hay un predominio casi absoluto de las imágenes individuales, por lo que, siguiendo una práctica que venimos repitiendo en este apartado, iniciaremos nuestros comentarios por los grupos en los que se escenifica el “Calvario”, con la presencia de la Virgen y San Juan en el óbito. Dejando a una lado los grupos cuyos integrantes pertenecen a distintas épocas, no abundan, como decimos, estas composiciones, presentes en Rentería (nº 23a-23c), Arroa Behekoa (nº 201a-201c) —si bien éste se halla disgregado—, Azkoitia (nº 202) y Donostia-San Sebastián (nº 203). Pertenecientes los tres últimos a nuestro siglo, es el de Azkoitia el más señalado positivamente, con San Juan abrazado a la cruz en gesto teatral y dramático, mientras María asiste con extrema tristeza al sacrificio del Redentor, cosido a una cruz sin desbatar, como ocurre en Arroa y Rentería, grupo éste de exquisita calidad que situamos a mediados del XVII.

Limitándonos ahora a las figuras individuales, las de “Cristo en la Cruz”, todos los periodos considerados cuentan con algún exponente, también el Renacimiento, que nos ha legado destacadas realizaciones. Hay mayor presencia de Cristos expirados que expirantes, entre los cuales sobresale sin duda la magnífica talla de Hondarribia (nº 20), donde el estertor final adquiere una intensidad expresiva sin parangón posible con el resto de obras de estas características. Por supuesto, siempre se hace uso de los tres clavos para coser a Cristo al instrumento de la pasión, sin que se acepten las recomendaciones sobre el empleo de cuatro —como hiciera el propio Pacheco— por tanto. Sin entrar en las características de los últimos, sí conviene indicar que se superpone en su disposición el pie derecho al izquierdo, con una sólo excepción, la de Segura (nº 206). Casi siempre se caracteriza a Cristo con corona de espinas, si bien hay alguna excepción, como la de Albiztur (nº 68), que quizá se deba a un hecho casual, por lo que no conviene otorgar excesiva atención a esta cuestión. Rara vez se hace uso de una cruz arbórea, es decir, sin desbatar, hecho que sorprende un tanto a priori, sobre todo por su escasa presencia. Para finalizar, digamos que el paño de pureza se anuda indistintamente a un lado y otro, si bien lo más frecuente es adoptar el lado derecho para ello. Lo cierto es que podríamos extendernos mucho más sobre las consideraciones iconográficas del tipo, pero creemos que los rasgos otorgados sirven para definir correctamente el tema, con obras de calidad en Orendain (nº 1), Donostia-San Sebastián (nº 8), Pasai Donibane (nº 10), Hondarribia y Amasa (nº 21).

Asociadas a la Crucifixión se hallan dos advocaciones muy concretas, que presentaremos ahora, pese a contradecir con ello en cierta medida el enunciado otorgado. Debemos

asumir, por tanto, la relativa incorrección formal que semejante postura supone, pero es precisamente esa ligazón temática la que hace aconsejable su inclusión en este trascendental momento del ciclo pasional. Nos referimos a las figuras de *San Juan Evangelista* y *María Magdalena*, que lógicamente se hallan abocadas a un plano secundario ante la magnitud que posee el instante del óbito de Cristo, aunque precisamente en calidad de asistentes al mismo participan en la Semana Santa, adquiriendo un protagonismo que, como hemos de ver, no es posible obviar. En cuanto al primero, ya le hemos visto como partícipe de algún “Calvario”, ceñiéndonos ahora a su presencia individual, justificada por idéntico motivo, expresado en el encargo efectuado por Cristo para que cuidara de la Virgen (Jn 19, 26-27). Como sabemos, se le efigia en edad juvenil, con pelo largo y sin barba, pudiendo ser sus atributos elementos como el libro, el cáliz con la serpiente o la palma, si bien carece de ellos en el caso que nos ocupa. Por lo que a María Magdalena se refiere, ya hemos expresado en un epígrafe anterior su inclusión entre las santas mujeres, situándola igualmente en la Crucifixión. Sus atributos son el tarro de perfumes, con los que ungiera los pies de Jesús, mientras como penitente se caracteriza por la cruz y el cráneo esencialmente, si bien pueden aparecer otros elementos<sup>26</sup>.

La figura de “San Juan Evangelista” cuenta con mayor representación en el caso que nos ocupa que la que a continuación hemos de ver, circunstancia que puede explicarse por la más habitual presencia del apóstol en la Crucifixión. Así, salvedad hecha del Renacimiento, esta advocación se halla presente en todos los periodos restantes, si bien destaca nuevamente la aportación de nuestra centuria. En la totalidad de los casos presentados es su caracterización física la que nos permite su identificación, ya que carece de atributo particular. El hecho de que algunas de estas efigies se hallen insertas en retablos, formando parte de un Calvario, como ocurre en Segura (nº 31) y Amasa (nº 43), no explica esta circunstancia, que es generalizable a todo el conjunto. De todos modos, no olvidemos que, pese a la concepción individual de casi todos ellos, su sentido es precisamente ese, por lo que se explicaría esa falta de otros elementos que lo caractericen. En lo que a sus cualidades formales toca, destacan las imágenes de Arrasate (nº 17), Oñati (nº 19), Segura —de escuela madrileña— y Amasa.

Tal y como hemos señalado, la representación de “María Magdalena” posee mucho menor predicamento, pues de las ocho efigies con las que contamos, cinco son de nuestra centuria, mientras que el resto pertenecen al siglo XVIII. Desde criterios iconográficos, hay algunos casos en los que aparece con el característico tarro de perfumes, como ocurre en Aia (nº 62), Azkoitia (nº 80) y Antzuola (nº 216), mientras como penitente —arrodillada en oración junto a un tronco en el que descansan un libro y la habitual calavera— sólo la vemos en Rentería (nº 74). En Azpeitia (nº 217) la calavera situada a sus pies no deja lugar a la duda, apareciendo sin atributo alguno en Hondarribia (nº 218), Mendaro (nº 219) y Pasai San Pedro (nº 220), si bien en los dos últimos casos las condiciones del depósito no permiten tampoco ser categóricos al respecto. Sea como fuere, sorprende este hecho, más difícil de justificar que el de San Juan, aunque cabe sospechar que el motivo de tal plasmación sea muy similar.

#### 2.4. Aflicción

Las escenas que constituirían este nuevo subapartado serían esencialmente el “Descendimiento de la Cruz”, la “Piedad” y el “Santo Entierro”, si bien nosotros incorporare-

26. Para este tipo de cuestiones, puede consultarse el trabajo de Juan FERRANDO ROIG, *Iconografía de los Santos*, Barcelona, 1950.

mos una advocación mariana que debe necesariamente integrarse en este momento de la narración. Pero dejando ahora a un lado tal hecho, señalemos antes de nada la inexistencia de pasos dedicados al primer tema expresado en el territorio de estudio. Nuevamente nos sorprende tal circunstancia, pero lo cierto es que se trata de un episodio que no parece gozar de aceptación procesional, por expresarlo de algún modo. De todas formas, recordaremos brevemente sus fuentes, en la medida que a él se halla concatenado el siguiente instante de la narración. Todos los evangelios hacen alusión al Descendimiento (Mt 27, 57-58; Mc 15, 42-46; Lc 23, 50-54 y Jn 19, 38-40), aunque sólo dos de ellos utilizan el término “descolgar” (Mc 15, 46 y Lc 23, 53), que justifica la representación en última instancia. Sin embargo, la “Lamentación” o “Piedad” no es mencionada por ninguno de los evangelistas ni por la literatura paleocristiana. Desde un punto de vista artístico, la “Lamentación sobre Cristo muerto”, con la presencia de María, Juan, María Magdalena, José de Arimatea o Nicodemo —si bien no tienen que aparecer todos ellos, excepción hecha de la Madre y el Hijo muerto, acompañados de algún otro—, hace su aparición en el siglo XI en las miniaturas bizantinas, mientras que la “Piedad”, simplificación en cierta medida del anterior, se instauraría en el siglo XIV<sup>27</sup>. Es la literatura mística de los siglos XIII y XIV la que justifica su surgimiento, aportación tardía por tanto, aunque de fructíferos resultados para el arte.

La *Piedad* no es en realidad un tema excesivamente representado en las procesiones guipuzcoanas. Son nueve los pasos dedicados a esta escena, dos de carácter romanista, otros dos datables en el siglo XVIII y, finalmente, el resto aportaciones de nuestra centuria. Como es usual, Cristo aparece casi siempre recostado sobre las rodillas de la Virgen, aunque hay las lógicas excepciones. Es el caso del grupo existente en Bergara (nº 221), donde el Redentor aparece echado en el suelo sobre una mortaja y sólo en parte sostenido por María. Más teatrales son las composiciones de Rentería (nº 73), Legazpia (nº 223), Pasai Antxo (nº 224) y Segura (nº 225), donde en disposición similar, sólo el tronco de Cristo descansa entre las piernas de la Madre, en un desarrollo que parece haber gozado de cierto predicamento en nuestro siglo sobre todo. Por otro lado, en el paso existente en Donostia-San Sebastián (nº 222) San Juan asiste a la escena, sujetando al Señor por las piernas, pues acaba de producirse el Descendimiento, única vez en que se constata la presencia de otro personaje que no sean los dos protagonistas de la escena. Interesante es el caso de Azkoitia (nº 48), dada la heterogeneidad del grupo, habiéndose unido un Cristo articulado del XVII con una Virgen María del siguiente siglo, con un resultado poco armonioso quizá, pero muy sugerente. Nos restan tan sólo por recordar las formulaciones romanistas de Oñati (nº 7) y Azpeitia (nº 11), más resaltable formalmente la primera, con una exquisitez que se transmite a la propia composición, en la que María sostiene la cabeza del Señor con una mano, mientras con la otra sujeta su brazo izquierdo, siendo posiblemente el grupo más intimista —por decirlo de algún modo— de todos.

La *Virgen de los Dolores* y la *Virgen de la Soledad* son los temas a los cuales prestaremos atención ahora, teniendo en cuenta que, junto a las “Angustias de María” o “Piedad” —que acabamos de ver—, forman parte de la representación de la Virgen doliente. De hecho, con el término “Virgen Dolorosa”, en su acepción más popular, entendemos en realidad un grupo de advocaciones tales como las apuntadas. La creación del tema no corresponde a Jacopone da Todi, a quien se debe el “Stabat Mater” —de gran importancia en cualquier caso—, pues ya el propio San Efrén daba cuenta de él en sus “Lamentaciones de la Virgen Madre”<sup>28</sup>. En la Edad Media se profesó gran devoción al tema, vinculándose la misma a San

27. Francisco Javier MARTINEZ MEDINA, Op. cit., pág. 120.

28. Manuel TRENS, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1947, págs. 191-192.

Ildefonso de Toledo<sup>29</sup>. Por último, señalemos que la propia Virgen confirmó sus Dolores a Santa Brígida<sup>30</sup>, todo lo cual nos prueba la importancia de la que goza, siendo a continuación cuando nos detendremos en el comentario de las dos advocaciones citadas en principio.

Por lo que a la “Virgen de los Dolores” se refiere, en un principio esta imagen tendría idéntica actitud que en la “Piedad”, pero con el añadido de unas espadas y sin la presencia del Hijo difunto. Las espadas o cuchillos clavados equivalen a los Dolores de la Virgen que se desea plasmar. De este modo, en el siglo XIII se veneraron cinco dolores, la profecía de Simeón, la pérdida de Jesús en el templo, el prendimiento, la crucifixión y la Piedad, si bien algunos incluían dentro de esa cifra la huida a Egipto, por lo que se suprimía el prendimiento o se unían los episodios de la Pasión en uno sólo. Ya en el siglo XIV el número aumentó hasta siete, aunque no habría unanimidad sobre su contenido, aceptándose de modo general la cifra a partir de la siguiente centuria. Finalmente, se impusieron los dolores siguientes: la profecía de Simeón, la huida a Egipto, Jesús perdido en el templo, el encuentro de María y Jesús en la calle de la Amargura, la crucifixión, el descendimiento de la cruz y la sepultura de Jesús<sup>31</sup>. Según parece, la misa dedicada a los Dolores de la Virgen fue aceptada en fecha temprana en España, pues el documento más antiguo sobre esta festividad se habría otorgado en el Concilio Provincial de Colonia en 1423, apareciendo en un misal de Vich de 1496 una misa de ese carácter<sup>32</sup>. Finalmente, señalemos que clemente X concedió en abril de 1671 la celebración de la fiesta de los Dolores de la Virgen, con misa y oficio propios, en España y sus reinos<sup>33</sup>.

En el caso de la “Virgen de la Soledad”, gozaría de gran tradición, ya que su origen se establece en la “Estación de María”, capilla dedicada a la Virgen, frente al Calvario, donde según se indica residió desde que se produjo la crucifixión hasta la resurrección del Hijo. La visita a esta capilla impresionaría hondamente a los visitantes de los Santos Lugares, quienes transmitieron a Occidente el tema, de forma que ya aparece representado en el siglo XIII en un códice de la catedral de Toledo<sup>34</sup>. De todas formas, esta imagen apenas fue efigiada fuera de España, donde la Virgen, en su Soledad, triste y ensimismada tras el enterramiento del Hijo, adquiriría gran importancia. Muy conocido es el episodio de la primera talla de esta advocación de la que se tiene noticia, pues Palomino nos la ha narrado<sup>35</sup>. Así, su autor fue Gaspar Becerra, quien la ejecutó para un fraile de San Francisco de Paula en base a un lienzo traído por la reina Isabel de Valois. En realidad, el escultor talló sólo la cabeza y las manos, siendo el resto un maniquí vestido, según opinara la condesa de Ureña —azafata de la reina—, con ropas de viuda de la época, sustituyendo al traje hebreo que sería más propio<sup>36</sup>. Lo cierto es que estas vestimentas son normalmente comunes con la advocación anterior, lo que en ocasiones puede producir cierta confusión, siendo espadas o puñales, en número indeterminado, los que diferencian a la anterior de ésta.

29. *Ibid.*, pág. 193.

30. CATALOGO EXPOSICION, *Pequeñas imágenes de la Pasión en Valladolid*, pág. 37 (comentario de Eloisa GARCÍA DE WATTENBERG).

31. Manuel TRENS, *Op. cit.*, págs. 223-232.

32. CATALOGO EXPOSICION, *Pequeñas imágenes de la Pasión en Valladolid*, pág. 39.

33. *Idem.*

34. Manuel TRENS, *Op. cit.*, pág. 233.

35. Antonio PALOMINO, *Vidas*, (ed. de Nina AYALA MALLORY) Madrid, 1986, págs. 36-39. Completa la historia Elías TORMO, “Gaspar Becerra”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (1913), 31, págs. 247-265.

Centrándonos ya en las imágenes catalogadas en este trabajo, digamos en principio que la “Virgen de los Dolores” posee escasa relevancia numérica, pues únicamente hay seis efigies, dos de ellas del siglo XVIII, una del XIX y las restantes del nuestro. Casi todas aparecen con una daga clavada en el pecho, verificándose la existencia de las siete espadas en un sólo caso, el de Zarautz (nº 54). Al igual que ocurre con la siguiente advocación, son imágenes de candelero, portando habitualmente un paño bordado sobre las manos, de las cuales cuelga además un rosario. Excepción a lo dicho es la de Segura (nº 32), destacable talla de procedencia madrileña, que además no porta los vestidos de viuda, y es que se halla incluida en un Calvario, aunque en procesión discorra de manera individual. Es precisamente por su ubicación habitual por lo que no sigue la rigurosa disposición frontal más característica del tipo, siendo además la obra más señalada de este escaso grupo desde un punto de vista puramente formal.

En lo que a la “Virgen de la Soledad” toca, si bien a estas imágenes se las conoce popularmente como Dolorosas —englobando también las anteriores—, su presencia es elevadísima, hasta el punto de que nos hallamos ante la advocación más numerosa de todo nuestro catálogo. No es de extrañar tal circunstancia para quien haya visitado algunos de los templos guipuzcoanos, en los que prácticamente siempre encuentra lugar en algún retablo de pequeñas dimensiones. Sea como fuere, es el siglo XIX el momento de mayor esplendor, pues son veintiocho las tallas de este tema pertenecientes a esa centuria, con catorce obras en el XVIII y únicamente cinco en el XX. Poco es lo que se puede reseñar desde criterios iconográficos, pues la uniformidad del tipo es enorme. De este modo, lo más usual es la presencia del paño bordado que cubre sus manos entrelazadas en actitud orante, al tiempo que sostiene un rosario, siendo muy frecuente también la disposición de un corazón traspasado por los siete dolores sobre el pecho, pero a modo de broche, por lo que no debemos caer en el error de considerarlas como “Virgen de los Dolores”, ya que, siendo estrictos, no sería ese su sentido. Rara vez se rompe con el hieratismo dominante, además de la frontalidad que las caracteriza. El hecho de que sean imágenes de caballete, con brazos articulados por regla general, hace difícil establecer esquemas compositivos diferenciados, que habrían de basarse en elementos tan poco señalados como la inclinación de la talla o de su cabeza, y es que ya hemos señalado su gran uniformidad<sup>37</sup>.

Pone el punto final a este momento de la narración el “Santo Entierro”, en el que podríamos distinguir entre el traslado propiamente dicho, el Enterramiento y la figura de *Cristo yacente*, que es la única que aparece en el conjunto examinado. Sin ánimo de entrar en detalles, sí que conviene destacar la abundancia de las fuentes bíblicas a este respecto, de modo que todos los evangelistas narran el suceso (Mt 27, 57-61; Mc 15, 42-47; Lc 23, 50-56; Jn 19, 38-42). Lógicamente, la representación de “Cristo yacente” tiene su origen en estos relatos, independizándose del grupo del Enterramiento, y adecuándose a las necesidades artísticas, por cuanto en la escultura se sitúa el cuerpo del Señor en una urna, no en el sepulcro excavado, como señalan los evangelistas. Primeras manifestaciones del tema —nos referimos al “Santo Entierro” como Enterramiento, con la presencia de varias figuras en principio— se dan en los códices manuscritos de las Homilias de San Gregorio Nacianceno, fechados entre el

36. Sobre esta advocación puede consultarse además Alfonso R. GUTIERREZ DE CEBALLOS, S.I., “La literatura ascética y la retórica cristiana en el arte de la Edad Moderna: el tema de la soledad de la Virgen en la plástica española”, *Lecturas de Historia del Arte* (1990), págs. 80-90.

37. Además de las referencias ya otorgadas, un estudio particular sobre estas advocaciones puede verse en María Dolores DIAZ VAQUERO, *La Virgen en la escultura cordobesa del Barroco*, Córdoba, 1987, págs. 85-99.

867 y el 886, mientras en Occidente se generalizaría a fines de la Edad Media, gracias a la acción de las cofradías y de la Orden del Santo Sepulcro esencialmente<sup>38</sup>.

A pesar de no alcanzar el éxito del que goza la “Virgen de la Soledad”, la figura de “Cristo yacente” ocupa un lugar de privilegio en la Semana Santa guipuzcoana. De este modo, son cuarenta y tres las efigies catalogadas, veintinueve de ellas clasificadas como de nuestro siglo, y es que, con independencia de posibles errores de catalogación, nos hallamos ante el tema estrella del siglo XX. Los dos exponentes renacentistas, de Azkoitia (nº 2) y Getaria (nº 3), son muy interesantes, contando con caracteres muy similares. Así, el estudio anatómico no interesa en exceso a su creador, en una búsqueda de valores expresivos que resulta sugerente. Como es habitual, muchas de estas efigies ocupan la mesa de algún altar, casi siempre presidido por la advocación que antecede a ésta. Del mismo modo, lo más frecuente es que se hallen con su lado derecho situado hacia el espectador, mostrando por tanto la herida del costado. Claro que hay excepciones a esto último, como ocurre en Lezo (nº 140) y Arrasate (nº 237). En cuanto a otros elementos, la abundancia de realizaciones es tal que resulta difícil relatar otros aspectos, siendo, ante la ejecución tardía de muchos de estos exponentes, grande la uniformidad. Desde un punto de vista formal, no cabe duda de que pieza muy destacable, junto con las de Azkoitia y Getaria, es el impresionante Cristo de Irun (nº 53).

## 2.5. La Glorificación

Los episodios que conforman este ciclo de la Glorificación de Cristo son la “Bajada al Limbo”, la “Resurrección”, las “Apariciones”, la “Ascensión” y “Pentecostés”. Sin embargo, el único que cuenta con representación en nuestro estudio es *La Resurrección*, motivo por el cual limitaremos nuestros comentarios al mismo. Nos hallamos ante uno de los dogmas más señalados de la fe cristiana, atestiguado por los evangelistas (Mt 28, 1-10; Mc 16, 1-8; Lc 24, 1-12; Jn 20, 1-10), pero que no fue plasmado en el arte salvo en contadas ocasiones hasta el Renacimiento. Lo habitual es representar a Cristo de pie, con el estandarte de la Resurrección provisto de la cruz roja, bien sobre el sarcófago o también en el momento de salir del mismo. Al parecer, y como consecuencia del concilio de Trento, algunos jerarcas de la Iglesia desaprobaron la representación de la tumba abierta y la figura suspendida en el aire, por lo que a partir de ese momento sería más frecuente situar a Cristo de pie ante una tumba cerrada<sup>39</sup>.

Es curioso observar que, pese a la enorme trascendencia que posee esta escena, que podría constituir un magnífico colofón en nuestras procesiones, apenas cuenta con presencia alguna. Cuatro son las efigies catalogadas, una de carácter romanista, otra de principios del XVIII y las dos restantes de nuestro siglo, una de las cuales —obra de Beobide (nº 261)— no tiene a su vez ya uso, pese a lo cual hemos preferido incluirla por su anterior utilización. Desde un punto de vista iconográfico, la disposición es prácticamente la misma en todos los casos, sujetando Cristo la cruz —desprovista de estandarte— con su mano izquierda, mientras eleva la otra en actitud declamatoria. La excepción es la pieza de Zumaia ya señalada, que carece de cruz, aunque suponemos que en origen la sujetaría. Además, hay que mencionar otra de las obras existentes en la misma localidad (nº 29), donde Cristo apoya su pierna derecha sobre una bola del mundo, única vez en que se constata. De este modo, podríamos decir que las variaciones son esencialmente de signo formal. Desde criterios formales, la pieza más señalada, pese a su relativa modestia, es la de Zumarraga (nº 14), cuya realización corresponde a Juan de Mendiaraz.

38. Francisco Javier MARTINEZ MEDINA, Op. cit., págs. 126-127.

39. James HALL, Op. cit., págs. 269-270.

# **CATALOGO DE LA OBRA ESCULTORICA (S. XVI-XX)**

---

---

Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Documentales 13. (1995), p. 57-214  
ISBN: 84-87471-79-X  
Donostia: Eusko Ikaskuntza

Este capítulo pone en cierta medida el punto final al estudio propiamente dicho. De esta forma, en las siguientes páginas veremos desfilar absolutamente todas las imágenes analizadas, ordenadas en base a criterios estilísticos en diferentes apartados de desigual trascendencia. Obviamente, no es momento para adelantar las peculiaridades del grupo, esbozadas ya en las introducciones de cada uno de esos apartados y remarcadas posteriormente en nuestras conclusiones, pero señalemos la escasa calidad imperante, que decrece de forma extraordinariamente acusada con el paso del tiempo. Semejante merma progresiva es en realidad una constante en casi toda la escultura religiosa, por lo que no ha de sorprender esa aseveración. Más difícil de explicar es el bajo nivel medio existente, sobre todo si lo comparamos con la entidad de la imaginería policromada regional, produciéndose el equilibrio sólo en el Renacimiento, puesto que con posterioridad —nos referimos, claro está, al Barroco de manera esencial— casi toda comparación ofrecería un resultado poco alentador. Ante este hecho, no cabe duda de que el esfuerzo de las parroquias se dirigía a otras necesidades mucho más visibles, sin que los recursos existentes permitieran acometer otro tipo de empresas. Pero dejando para más tarde todas estas cuestiones, nos gustaría finalizar esta presentación indicando las pautas de ordenación seguidas en el catálogo. Así, además de una ordenación en base a criterios estilísticos, cada una de las piezas contará con un encabezamiento en el que una numeración correlativa facilite su distinción y citación, siguiendo la localidad y templo o lugar en el cual se halle depositada, sus dimensiones, su autoría —si se conoce— y el momento cronológico en el cual lo situamos. De todos modos, debemos advertir que esta “ficha” tipo experimentará algunas variaciones en momentos muy determinados, amoldándose a sus propias peculiaridades, tal y como en el correspondiente preámbulo se advertirá.

## 1. RENACIMIENTO

El Renacimiento es el periodo menos representado en nuestro estudio. No resulta nada extraño que así sea, dado el tema que analizamos. En contrapartida, y como efectivamente cabía esperar, la calidad es nota destacada en este pequeño conjunto, de tal forma que podemos hablar del momento más relevante de cuantos hemos de ver en estas páginas. De esta forma, estas imágenes, que apenas superan la docena, muestran un virtuosismo técnico rara vez igualado con posterioridad, constituyéndose al mismo tiempo en afortunados exponentes de la realidad escultórica renacentista en su último periodo, toda vez que las efigies anteriores no abundan. En otro orden de cosas, una de las limitaciones más evidentes y sentidas a lo largo de este catálogo, el anonimato de la práctica totalidad de obras, se supera en este apartado merced a las relativamente abundantes autorías y atribuciones. No cabe duda de que ello le otorga mayor prestancia, habida cuenta del significado artístico de algunos de esos nombres.

Pese a ser un dato poco reseñable en sí mismo, digamos que las localidades con mayor presencia son Azpeitia, Oñati y Zumarraga, circunstancia no puramente casual, por supuesto, pero que tampoco alcanza un señalado interés dentro de este apartado. Enormemente ilustrativo es, sin embargo, el caso de los temas predominantes, como en su momento vimos, destacándose el de “Cristo atado a la columna”, seguido por “Cristo en la Cruz” y los de “Cristo yacente” y la “Piedad”. Conocido es el espectacular desarrollo y arraigo de las formas romanistas en la región, algo ligado a esa breve clasificación temática de carácter cuantitativo, plasmándose en definitiva el triunfo del pensamiento contrarreformista. Aunque no parece necesario insistir en ello, digamos que los límites cronológicos aquí establecidos siguen pautas estilísticas, abandonando por tanto estrictas acotaciones de acusado carácter didáctico, por lo que no ha de sorprender que el análisis nos lleve a adentrarnos en los primeros decenios del seiscientos. Demos ya fin a esta breve presentación recordando que entre los autores aquí presentes se hallan Juan de Anchieta, Ambrosio de Bengoechea y Jerónimo de Larrea, nómina suficientemente ilustrativa de la valoración efectuada en un principio, y es que, ante todo lo dicho, queda claro que nos hallamos ante un momento estelar.



1. Cristo en la Cruz. Orendain.



2. Cristo yacente. Azkoitia.

### **1. Cristo en la Cruz. Orendain. Santa María. 1,60. Anónimo. Primera mitad del siglo.**

Ocupa un pequeño retablo colateral situado en la nave de la epístola. Concretamente, este mueble litúrgico resulta ser muy posterior en el tiempo a la efigie en cuestión, toda vez que su construcción sería labor de mediados de la siguiente centuria. En cualquier caso, no cabe hablar de un reacondicionamiento posterior, siendo más factible la opción de una realización destinada al fin actual. Todo ello prueba, en suma, la devoción popular hacia esta talla, que no posee ya el sentido procesional otorgado tiempo atrás.

Responsable de su catalogación es Arrázola<sup>1</sup>, quien destaca fundamentalmente las incorrecciones anatómicas de este Cristo, fruto del deseo de su anónimo autor de ensalzar el sacrificio del Redentor. En efecto, las desproporciones, sin llegar a ser extremas, son evidentes, constituyendo éste un recurso ampliamente extendido en la imaginería del momento. No hay que olvidar el arraigo de las fórmulas hispano-flamencas y, esencialmente, la introducción de un manierismo cargado aún de un fuerte goticismo por parte de diferentes maestros foráneos durante este periodo. El expresivismo es, por tanto, rasgo esencial en este Crucificado, que ha expirado ya y que se sujeta a la cruz mediante tres clavos. Se trata de una obra de acusada calidad, siendo una lástima su permanencia en el anonimato, aunque no parece aventurado situarla en la órbita de algún maestro activo en la región.

### **2. Cristo yacente. Azkoitia. Santa María la Real. 2,00. Anónimo. Primera mitad del siglo.**

De factura muy similar a la siguiente, resulta difícil valorar en su justa medida a esta imagen<sup>2</sup>. El estudio anatómico es extremadamente sumario, sin que apenas merezca la atención del responsable de su ejecución, que se limita casi a sugerir las formas. Por lo que a la faz se refiere, señalemos la serena expresión de Cristo. Aunque las gotas de sangre presentes en su rostro nos den a entender el martirio sufrido, lo cierto es que ese aspecto queda en segundo plano. De nariz recta y pronunciada, sus cejas pintadas resultan muy lineales, siendo el cabello postizo aditamento que da verosimilitud a la efigie. Un tanto alejada de los ideales artísticos del periodo, el fuerte ascendente gótico se debería muy probablemente a una ejecución refractaria, difícil de ubicar en el tiempo, si bien estilísticamente parece responder a los años iniciales de la centuria, algo que no necesariamente debe corresponderse con la realidad.

1. María Asunción ARRAZOLA ECHEVERRÍA, *El Renacimiento en Guipúzcoa*, T. II, *Escultura*, San Sebastián, 1968. Citamos por la segunda edición, la de 1988, correspondiendo esta referencia a las págs. 297-298.

2. Un breve comentario a la misma en Ignacio CENDOYA ECHANIZ, «Kristoren Pasioa eta Heriotza Aste Sainduan. Azkoitiko eta Segurako pasoak», *Artes Plásticas y Monumentales* (1991), nº 8, pág. 215.



3. Cristo yacente. Getaria.



4. Virgen del Rosario. Orio.



5. Cristo atado a la columna. Juan de Anchieta. Azpeitia.

### 3. Cristo yacente. Getaria. San Salvador. 1,50. Anónimo. Primera mitad del siglo.

Prácticamente todo lo señalado para la anterior imagen es aplicable en este caso. De hecho, no es desdeñable la posibilidad de que nos hallemos ante sendas realizaciones de un mismo imaginero. Con todo, la de Getaria parece algo anterior, participando de forma más acusada del ideario gótico. Nuevamente se hace uso de la cabellera postiza, añadido posterior que pretende otorgar verismo a la efigie, si bien introduce un aditamento de signo netamente barroco y efectista, rompiendo de este modo la unidad estilística. La expresividad prima en este Cristo, imponiéndose finalmente el sencillo estudio anatómico. Pese a que todo lo señalado pudiera hacer pensar lo contrario, es obra de empaque.

### 4. Virgen del Rosario. Orio. San Nicolás. 1,25. Anónimo. C. 1570.

Sorprende comprobar la presencia de esta advocación en el conjunto que analizamos. Es posible que la razón de ello debamos verla en la importante devoción con la que a nivel local contaría esta efigie, si bien es cierto que planteamos esta posibilidad como mera hipótesis. Centrándonos en los diferentes aspectos relativos a la propia talla, señalemos en principio el carácter aproximativo con el que, lógicamente, cuenta la cronología aquí apuntada, que bien podría retrasarse un tanto en realidad, aunque nunca de forma muy sensible. Es composición acertada, quedando algo por encima la figura de María. Dotada de un limitado dinamismo por el ademán y la disposición de sus ropajes, la inexpresividad de sus idealizados rasgos y la ausencia de una relación visual con el Niño se impone, siendo la frontalidad y un cierto hieratismo las cualidades esenciales que caracterizan a la obra. La consideramos interpretación regional, sin que podamos precisar su autoría. Con todo, es, como ya señalamos, realización muy aceptable.

### 5. Cristo atado a la columna. Azpeitia. San Sebastián de Soreasu. 1,70. Juan de Anchieta. C. 1570-1580.

Atribuido en principio a Jerónimo de Larrea<sup>3</sup>, la profesora García Gainza lo ha asignado finalmente a la gubia del insigne Juan de Anchieta<sup>4</sup>, pasando a engrosar de este modo su abundante y extraordinaria obra. Entre los atinados comentarios de la citada investigadora, destacaríamos especialmente dos aspectos, el carácter procesional de la imagen, como su tratamiento formal expresa, y la probable utilización de un dibujo de Miguel Ángel para su ejecución<sup>5</sup>. Ocupó el retablo lateral de su advocación — en el lado de la epístola— en la iglesia conventual de la Purísima Concepción de la misma localidad hasta fecha no precisada, pasando finalmente a la iglesia parroquial, donde se guarda hoy. Fiel a la disposición iconográfica del periodo, Cristo aparece atado a una columna alta, dórica para ser más exactos, con un carácter académico y triunfante que nos habla de las excelencias de su autor. Los cabellos ondulados y la potente anatomía son sus principales virtudes, caracteres propios de la escultura romanista en última instancia, pero materializados en esta ocasión con enorme destreza técnica, combinando la sensación de movimiento y el canon alargado con la serenidad y belleza de ese rostro elevado hacia lo alto. La reciente restauración de la efigie no hace sino subrayar la majestuosidad que la define, siendo realización verdaderamente cimera en nuestro estudio.

3. María Asunción ARRAZOLA ECHEVERRÍA, Op. cit., pág. 300.

4. María Concepción GARCÍA GAINZA, «Algunas novedades sobre Juan de Anchieta en el IV centenario de su muerte», Goya (1988), nº 207, pág. 137.

5. Aunque hay varios dibujos que pueden citarse para este caso, destacan el del British Museum de Londres, nº 1.895-9-15-497, con cuatro estudios para una de las figuras de la Capilla Sixtina, y el del Museo del Louvre de París, nº 712, con un hombre desnudo de pie, con su cabeza de perfil ladeada hacia la derecha. Vid. Michael HIRST, *Michel-Ange dessinateur*, París, 1989, págs. 44-45 y 170-171.



6. Cristo atado a la columna. Oñati.



7. Piedad. Andrés de Irigoitia. Oñati.



8. Cristo en la Cruz. Ambrosio de Bengoechea. Donostia-San Sebastián.

**6. Cristo atado a la columna. Oñati. Iglesia del convento de la Santísima Trinidad de Bidaurreta. 1,30. Anónimo. C. 1580.**

Se encuentra incluido en el retablo del Nazareno, realización neoclásica<sup>6</sup> en la que ocupa la que podríamos considerar calle del evangelio de su único cuerpo. Perteneciente en origen a la cofradía de la Vera Cruz, sabemos de su realización poco antes de 1580 por el pago de 71 reales y medio que ese año se hace a Domingo de Olazarán, por lo que aún se adeudaba a su progenitor Cristóbal de Olazarán, ya difunto<sup>7</sup>, debiéndose a éste su policromía muy probablemente, razón por la cual se desconoce el nombre de su autor. A diferencia del anterior, se encuentra atado a una columna baja, sin que se plasme sensación de movimiento alguno y con una expresión ensimismada que no parece buscar el contacto con Dios Padre. Por otro lado, el perizoma deja al descubierto la pierna izquierda y el canon resulta más proporcionado, destacando el cuidadoso e idealista tratamiento de la anatomía. Sin que pueda precisarse su origen, debiéndose sin duda a algún maestro activo en la zona, no cabe duda de su calidad, que sin alcanzar las cotas de la anterior efigie, ilustra claramente la validez de los recursos formales propios de la escultura romanista.

**7. Piedad. Oñati. Iglesia del convento de la Santísima Trinidad de Bidaurreta. 0,87. Andrés de Irigoitia. 1588.**

Al igual que la anterior imagen, forma parte del retablo del Nazareno, efigie ésta bajo la cual se halla, perteneciendo igualmente a la cofradía de la Vera Cruz. Afortunadamente, la documentación conservada permite conocer en este caso el nombre de su autor, Andrés de Irigoitia, escultor vecino de Aramayona al que se dan 264 reales por su labor, desarrollada hacia 1588. Del mismo modo, conocemos que Miguel de Olazarán se haría cargo del dorado, no queriendo cobrar el importe de lo hecho, dada su condición de mayordomo de dicha cofradía<sup>8</sup>. A tenor de lo aquí efectuado, Irigoitia no parece ser un maestro destacado dentro de la escultura romanista. Así, la imagen de María, que evoca lejanamente a Juni, queda algo por debajo del estilizado Cristo que yace inerte, existiendo una evidente desproporción compositiva —en cuya formulación deriva de la Piedad del Vaticano de Miguel Angel— entre ambas figuras. Con todo, no conviene infravalorar el grupo, que resulta atinado, sin más.

**8. Cristo en la Cruz. Donostia-San Sebastián. San Vicente. 1,46. Ambrosio de Bengoechea. C. 1595**

Situado, cronológicamente, en las cercanías del cambio de siglo, participa completamente del ideario romanista. Es obra muy apreciable, habiéndose efectuado la plausible atribución a Bengoechea en base a diferentes elementos formales<sup>9</sup>. Aspecto destacable a primera vista en esta imagen es su arqueamiento, describiendo una curvatura que enfatiza el sacrificio. Sus delgados brazos adoptan la habitual forma del periodo, siendo el estudio anatómico del torso reseñable, mientras el paño de pureza se anuda a la derecha y adopta una característica distribución. Es correcta también la disposición de los pies clavados, superponiendo el derecho al izquierdo, igual que ocurre en cuanto al tratamiento de muslos y rodillas. Con todo, es, lógicamente, la cabeza la parte principal del conjunto. Melena y barba ondulada, confundándose casi con la primera la corona de espinas, no ocultan una faz serena, aunque sin excesivo afán de idealización. De este modo, pese a no alcanzar el virtuosismo técnico de los Crucificados de Anchieta —uno de cuyos mejores exponentes apreciamos en Tafalla—, sí que podemos considerarla como obra muy meritoria, por encima de la efectuada para Gaztelu en 1592 por el propio Bengoechea, siendo ésta que ahora nos ocupa algo más evolucionada.

6. Este retablo se erigiría en el trienio 1786-1789 por un valor global de 4.600 reales. ASTB, Libro 16, Libro de recibo y gasto (1764-1792), f. 430.

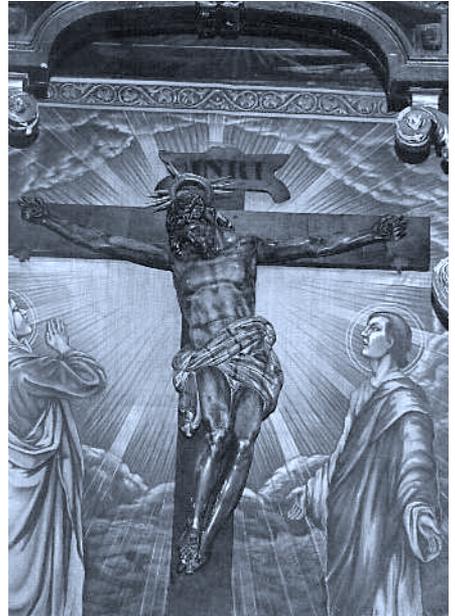
7. ASTB, Carpeta 14, D-14, Cuentas de la Cofradía de la Vera Cruz (1542-1610), f. 117.

8. ASTB, Carpeta 14, D-14, Cuentas de la Cofradía de la Vera Cruz (1542-1610), f. 127 y 130.

9. VVAA, «Monumentos Nacionales de Euskadi», T. II, *Guipúzcoa*, Bilbao, 1985, pág. 115.



9. Ecce Homo. Jerónimo de Larrea. Azpeitia.



10. Cristo en la Cruz. Jerónimo de Larrea. Pasai-Donibane.



11. Piedad. Azpeitia.

**9. Ecce Homo. Azpeitia. San Sebastián de Soreasu. 1,76. Jerónimo de Larrea. C. 1600.**

Efectuado en origen —como por el testamento del propio Jerónimo de Larrea es posible conocer— para Catalina de Beuda, profesa en el convento de la Purísima Concepción de la misma localidad<sup>10</sup>, pasaría en momento no determinado a la iglesia parroquial. Al igual que ocurría con el “Cristo atado a la columna” de Anchieta, ha sido objeto de una limpieza en fecha muy reciente, lo que permite admirarla en toda su plenitud formal y cromática. Pese a que no conocemos el año de su realización, no pensamos que se encuentre muy alejado del aquí sugerido, conociéndose que la actividad del maestro se centraría entre los años 1588 y 1616. Hierático Cristo en su ademán, la imagen se concibe casi como un bloque, sin apenas movimiento y con clara tendencia a las líneas cerradas, con una potente anatomía apenas sugerida. Así las cosas, no sorprende que sea el rostro donde se centre principalmente nuestra atención, con una altivez y grandilocuencia en su expresión que resulta ser la característica más sobresaliente de la obra en su conjunto.

**10. Cristo en la Cruz. Pasai-Donibane. Basílica de Bonanza. Inaccesible. Jerónimo de Larrea. C. 1600.**

Nuevamente debemos la atribución de este Crucificado de Pasai-Donibane a la Rvda. Madre Arrázola<sup>11</sup>. Preside el retablo mayor, de carácter netamente rococó, de la basílica de Bonanza en la citada localidad, máquina de sentido procesional en última instancia, por cuanto se da la peculiaridad de que alberga otras dos imágenes dotadas de idéntica funcionalidad. De todos modos, no es posible llevar hasta sus últimas consecuencias esta circunstancia, ya que la desocupación de una de las hornacinas parece sugerir la existencia de variaciones sobre un concepto original que nos resulta desconocido, sin que tampoco tenga excesivo interés para nuestro estudio. Sea como fuere, la propia ubicación de la efigie demuestra la enorme devoción popular con la que cuenta.

Tampoco en esta ocasión resulta factible otorgar precisiones cronológicas. Desgraciadamente, la ausencia de documentación impide concretar este aspecto, limitándonos a señalar una fecha aproximativa, sin más. De hecho, este Cristo parece ser incluso algo anterior al “Ecce Homo” que acabamos de ver, pero semejantes clasificaciones no resultan fácilmente sostenibles, sobre todo por la validez de recursos imperantes y por la riqueza que, dentro de una relativa seriación, el periodo posee. En resumidas cuentas, continuamos dentro del romanismo, sin que los ecos barrocos hayan hecho aún acto de presencia, desenvolviéndonos en torno al cambio de siglo.

Una vez más, la valoración de la obra nos lleva a hablar de un más que digno resultado. Cierto es que queda por debajo de las excepcionales creaciones de Anchieta, incluso del Cristo que anteriormente veíamos se atribuye en San Vicente de Donostia-San Sebastián a Ambrosio de Bengoechea, pero nuevamente debemos calibrar en su justa medida estas apreciaciones. Nada más alejado de nuestra atención que exagerar esas diferencias, que, pese a existir, deben ser tomadas con moderación. Dotado de un correcto estudio de la anatomía, ese que parece ser peculiar paño de pureza del maestro resulta quizá poco afortunado, y es que el tratamiento del cuerpo desnudo alcanza extraordinaria calidad en el romanismo. La faz del Salvador, sin ser incorrecta, no consigue alcanzar la grandiosidad de otros exponentes más señalados del momento, imponiéndose en esta efigie el conjunto al análisis del detalle.

**11. Piedad. Azpeitia. San Sebastián de Soreasu. 1,12. Anónimo. C. 1600.**

Situado en la capilla donde se halla el destacado sepulcro del obispo don Martín de Zurbano, este grupo no posee excesivo interés, al menos más allá de la que su datación cronológica le otorga. Pese a que se desconoce el nombre de su autor, no hay razones para suponer una excesiva cualificación artística del mismo, con lo que debemos situarlo en la órbita de algún maestro menor. Cierto es que semejantes aseveraciones pueden ser excesivas, pero es que la rudeza y desproporción patentes en esta Piedad inducen a otorgar un juicio tan severo como el que acabamos de señalar.

10. María Asunción ARRAZOLA ECHEVERRIA, Op. cit., págs. 242 y 243.

11. Ibid., pág. 299.



12. Cristo atado a la columna. Alegia.



13. Cristo atado a la columna. Juan de Mendiaraz. Zumarraga.

**12. Cristo atado a la columna. Alegria. San Juan Bautista. 1,70. Anónimo. C. 1600.**

Iconográficamente presenta idéntica disposición a la del Cristo efectuado por Anchieta, hecho nada sorprendente, dado el éxito alcanzado por el tipo, constituyéndose en una de las más habituales imágenes del periodo. Por desgracia, un repinte tardío modifica por completo las cualidades de la efigie, dificultando su correcta consideración. Atado a una columna alta de orden dórico, el tratamiento anatómico es correcto, aunque más avanzado cronológicamente que su homónimo de Azpeitia. Sin duda, es la cabeza la parte más perjudicada por ese recubrimiento policromo tardío. Inclined hacia arriba, dirige su mirada hacia lo alto, en un ademán muy repetido en este tipo de temas. Aunque sus valores originales se hallen en parte camuflados, parece que nos hallamos ante la obra de un maestro de segunda fila, fiel a los preceptos romanistas, aún vigentes en toda su plenitud durante los inicios del siglo XVII, si bien carente de la capacitación técnica de algunos de los autores que hemos visto con anterioridad.

**13. Cristo atado a la columna. Zumarraga. Santa María. 1,30. Juan de Mendiara. C. 1615.**

Es la de los Mendiara una dinastía de maestros, escultores en su gran mayoría, activos entre fines del siglo XVI y principios del XVII en Urretxu. Destacan sobre todo Domingo de Mendiara<sup>12</sup>, fallecido en 1615, y su hijo Juan de Mendiara, a quien documentamos esta imagen y la siguiente, cuando la parroquia de Zumarraga le encarga un Cristo Crucificado en 1618, mencionándose las efigies de la Resurrección y el Cristo a la columna que ya había ejecutado<sup>13</sup>, y que sin duda se corresponden con las señaladas. A ello debemos añadir las evidentes concordancias formales con respecto a otras intervenciones conocidas de este maestro, todo lo cual provoca la asignación expresada, que supone, con la conservación de las piezas, una nueva aportación a la estatuaría guipuzcoana.

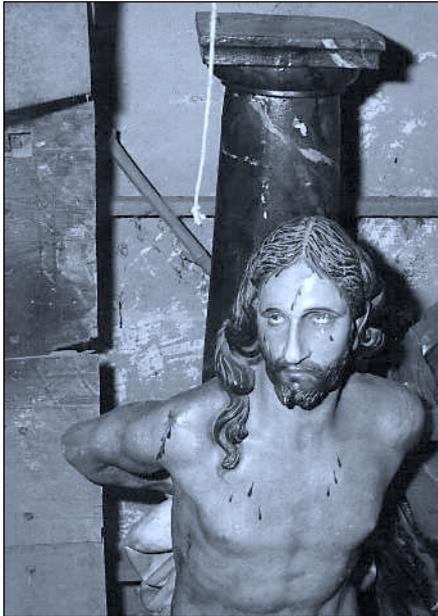
La disposición iconográfica más frecuente para este tema durante el romanismo no se sigue aquí, bien pudiendo deberse tal hecho a los primeros atisbos de un incipiente barroquismo en la zona. Sea como fuere, Cristo aparece en esta ocasión junto a una columna alta de orden jónico, rompiendo de esta forma el absoluto protagonismo visual del Señor e introduciendo un juego correlativo de volúmenes verticales, todo lo cual conlleva una relajación compositiva y hasta cierto punto formal. Apenas hay búsqueda de movimiento en la figura de Cristo, que rompe levemente con su acusada frontalidad mediante la sujeción a la columna y el giro de su cabeza hacia el otro lado, en un intento por plasmar tensiones contrapuestas, sin que el autor logre su objetivo. La rotundidad de formas se complementa con unos primeros rasgos de signo casi barroco ya, prueba evidente de que nos hallamos prácticamente en el estadio final de un floreciente romanismo guipuzcoano. No en vano, Juan de Mendiara es claro ejemplo de la evolución entre ambos estilos, si bien le sería muy difícil superar por completo sus fuertes raíces formativas. Esta imagen en particular, pese a la importancia que su propia conservación le confiere, no es obra destacable, confirmándose el hecho de que Juan de Mendiara es maestro de segunda fila en el panorama artístico del momento.

12. María Asunción ARRAZOLA ECHEVERRÍA, «El escultor Domingo de Mendiara en Villarreal de Urrechua», en Lekuona'tar Manuel Jaunaren omenezko idazki-bilduma, II. Kardaberaz-Baskuna, 1977, págs. 57-61.

13. Ignacio CENDOYA ECHANIZ, «Domingo y Juan de Mendiara, el paso del romanismo al naturalismo barroco», *Kultura*, 2. época, nº 1 (1990), pág. 47. Del mismo autor, *El retablo barroco en el Goierri*, San Sebastián, 1992, págs. 184 y 185.



14. Resurrección de Cristo. Juan de Mendaraz. Zumarraga.



15. Cristo atado a la columna. Zarautz.

**14. Resurrección de Cristo. Zumarraga. Santa María. 1,27. Juan de Mendiaraz. C. 1615.**

Independientemente del refrendo documental, las relaciones formales son tan evidentes entre esta efigie y la anterior que, incluso en su ausencia, no cabría duda alguna sobre la autoría común de ambas. Pese a hallarse tallado por completo, otorgándole un sentido procesional en consecuencia, lo cierto es que la principal característica de este Cristo es su decidido carácter frontal, cosa lógica, por otra parte, ante el momento narrado. Hierático en su ademán, sostiene en su mano izquierda la cruz, mientras bendice con la diestra, únicas actitudes que rompen con la extrema rigidez que define a la figura. La falta de apurado en general y la práctica ausencia de emoción alguna, en definitiva, una cierta vulgarización de los presupuestos romanistas, trae como consecuencia un resultado menor. De todos modos, es necesario insistir en lo que su conservación supone, un mejor conocimiento de la escultura en la zona durante estos años, algo que justifica por sí mismo su interés.

**15. Cristo atado a la columna. Zarautz. Santa María la Real. 1,67. Anónimo. C. 1615.**

Pieza de difícil adscripción, constituye un ejemplo más de la progresiva introducción de nuevos valores formales en el repertorio romanista hasta su total superación, en un proceso habitual y común a todo periodo artístico. De esta forma, pese a que iconográficamente la obra se encuadra de lleno en la estética manierista, se atisba ya un primer y tenue naturalismo que hace que la situemos cronológicamente en los años iniciales del siglo XVII. Las condiciones de depósito, poco apropiadas, no nos permiten valorarla en su justa medida, aunque es evidente que se trata de una más que aceptable realización, cuya autoría habría que situar nuevamente en algún maestro regional.

## 2. BARROCO

Momento estelar, desde la perspectiva que nos ocupa, para otras escuelas nacionales, el panorama es sin embargo algo distinto en la provincia guipuzcoana. Ciertamente existe un aumento muy considerable en cuanto a la representación del periodo en cuestión con respecto al Renacimiento, pero ello no es óbice para indicar las evidentes limitaciones que la escultura del periodo posee. Aspecto ciertamente destacable es la curiosa falta de concordancia entre las realizaciones aquí analizadas y la imaginería policromada inserta en retablos, de muy superior calidad ésta. Pese a que no es posible llevar hasta sus últimas consecuencias esta distinción, sí que sorprende la merma de entidad apreciable, con las lógicas excepciones claro está, en las obras destinadas a salir en procesión en Semana Santa. El hecho de que el grueso de piezas catalogadas en este apartado pertenezca a la segunda mitad del setecientos puede servir para explicar esa realidad, pues sabemos que se trata de un intervalo temporal poco generoso en cuanto a maestros destacables en el mencionado territorio. De todos modos, conviene tener presente esa dualidad, por la trascendencia que desde una óptica general posee, en la medida que complementa nuestros conocimientos sobre la escultura barroca en la provincia.

Un periodo artístico tan amplio como es el barroco demanda algún tipo de división que facilite el seguimiento de sus contenidos. Nosotros nos hemos decantado por una clasificación en base a siglos, de tal forma que distinguiremos entre el XVII y el XVIII, conscientes de que no resulta completamente académica. Lo cierto es que los contenidos así lo demandaban, puesto que, como tendremos ocasión de comprobar seguidamente, hay algunos pequeños vacíos justificatorios de nuestra decisión. Conocidas son las peculiaridades, por llamarlas de algún modo, de las primeras realizaciones pertenecientes cronológicamente al Neoclásico, cuyo carácter tardobarroco la mayor parte de las veces se justifica por un decidido apego a fórmulas que no habían caducado aún. Por ello, y dadas las peculiaridades de las piezas aquí estudiadas, nos hemos decantado por incluir en este apartado a composiciones cuya factura se halla muy próxima al cambio de siglo, siempre en consideración a sus caracteres formales, aceptando en suma una realidad ciertamente habitual en la historia del arte.

### 2.1 Siglo XVII

Limitándonos a los presupuestos propiamente barrocos —dejando consiguientemente a un lado el romanismo imperante en los inicios de esta centuria—, este es el momento que menor representación posee dentro del estudio, incluso por debajo de lo que veíamos en el Renacimiento. A primera vista sorprende este dato, sin que sea fácil hallar una explicación satisfactoria. Una posible respuesta podría ser la pérdida de obras efectuadas en esta centuria, incluso quizá la falta de entidad que el fenómeno de las procesiones de Semana Santa podría tener en estas tierras. Sin embargo, ambos planteamientos nos parecen insatisfactorios, dada la falta de verdadera argumentación con la que nos hallamos. Tendremos que contentarnos, por tanto, con la fría realidad del dato. Afortunadamente, la calidad se impone a la cantidad. Sin alcanzar cotas extremas dentro de la estatuaría del periodo, sí que hay realizaciones que merecen el calificativo de sobresalientes, aunque sea dentro de un contexto propio de la zona. De hecho, no faltan intervenciones, a nuestro juicio, foráneas, si bien no es fácil otorgarles un centro de procedencia. Además, el anonimato cobra carta de naturaleza en nuestro trabajo a partir de este momento, debiendo esperar hasta el siguiente siglo para encontrarnos con las excepciones que han de confirmar la regla. Escasez numérica y relativa entidad artística son, en suma, las principales notas de este apartado.

Antes de entrar a desgranar su contenido, conviene señalar brevemente las principales generalidades del conjunto. En cuanto a los temas representados, es el del Crucificado el de mayor presencia, con cinco exponentes, seguido de San Juan Evangelista, con tres. No sorprende la primacía del primero, siendo como es momento culminante dentro de la doctrina cristiana. Por otro lado, la única localidad que cuenta con más de una figura es Rentería, circunstancia un tanto engañosa, por cuanto se trata de un Calvario, aunque aquí nos hayamos decantado por dar tratamiento individualizado a cada uno de sus componentes. Resaltable es también la Flagelación existente en Azpeitia, pues la presencia de dos sayones le otorga un carácter narrativo que resulta insólito para el conjunto examinado. Predominan, por consiguiente, las imágenes individualizadas, en un proceso extensible igualmente al resto del catálogo.



16. Cristo en la Cruz. Aizarnazabal.



17. San Juan Evangelista. Arrasate.



18. Ecce Homo. Zumarraga.

**16. Cristo en la Cruz. Aizarnazabal. San Miguel. 1,25. Anónimo. C. 1615.**

Situado en el espacio destinado en origen para el desaparecido tabernáculo del retablo mayor de esta iglesia parroquial de Aizarnazabal, es obra de claro influjo manierista, perceptible de forma más patente en su alargado canon. A pesar de ello, los ligeros rasgos naturalistas que lo caracterizan hacen que lo incluyamos en este apartado, conscientes de que es efigie ilustrativa de la transición existente entre el periodo anterior y éste al que damos efectivo inicio aquí. Debemos tener presente que la plena consolidación de los valores formales barrocos no se da en la zona hasta casi mediada la centuria<sup>14</sup>, si bien hay autores que anticipan en mayor o menor medida su definitiva plasmación, dependiendo del aprendizaje y evolución personal, claro está. Ello dificulta la catalogación de realizaciones situadas a medio camino del romanismo y barroco, por lo que debemos guiarnos por caracteres formales no del todo definidos, con lo que ello supone para su clasificación. De esta forma, este Crucificado ilustra el fenómeno narrado, por cuanto el concepto originario se ha alterado mediante aditamentos realistas que son los que se imponen finalmente. Basta con observar el tratamiento de la anatomía y, sobre todo, el de la faz del Señor, para darse cuenta de la superación existente con respecto al romanismo aún vigente durante estos años en la provincia. De todas formas, no es imagen destacable, debiendo situarse su autoría en algún maestro ubicado en el citado territorio.

**17. San Juan Evangelista. Arrasate. San Juan Bautista. 1,70. Anónimo. C. 1620.**

Pertenciente igualmente a los primeros decenios del siglo que nos ocupa, es obra atinada, aunque las condiciones de su depósito —al igual que ocurre con la mayor parte de imágenes analizadas de este municipio— y el deficiente estado de conservación que demuestra perjudican su correcta apreciación. Pese a que es una cuestión que podemos generalizar a otras muchas imágenes aquí estudiadas, cabe dudar en este caso de una concepción procesional en origen, como la oquedad de su parte posterior parece demostrar. Muy posiblemente formaría parte de algún Calvario concebido como titular de algún pequeño retablo, pues el apurado formal y la calidad alcanzados parecen descartar la opción del remate de un retablo de grandes proporciones. A pesar de los abundantes desprendimientos y acusada suciedad que muestra, es perceptible su entidad formal, que nos hace pensar en la intervención de algún escultor señalado, quizá perteneciente al foco vitoriano.

**18. Ecce Homo. Zumarraga. Santa María. 1,30. Anónimo. C. 1630.**

Más evolucionado formalmente que las anteriores imágenes, un aspecto relevante en este Cristo es el robusto tratamiento del cuerpo, que más por su concepción general que por su resolución nos recuerda las soluciones romanistas. En realidad hay que hablar de un eco algo lejano ya, si bien es cierto que tampoco podemos dejar de lado esa influencia que en efecto se da. La superficie sobre la cual se asienta el Salvador, una peana en la que se simula una superficie rocosa, hace dudar también en este caso de una concepción procesional, si bien resulta más difícil afirmar ese extremo ahora. Cristo describe una ligera serpentinata, flexionando su rodilla derecha y uniendo ambas muñecas en posición ladeada, gesto éste acorde al momento narrado. Además de su potencia corporal, aspecto llamativo es el paño de pureza, de amplio desarrollo y anudado a su diestra. Su expresión no refleja el dolor del martirio, asumiendo ese papel las gotas de sangre que caen por su frente, mejillas y torso. El rostro, de tanta importancia siempre, no constituye ejercicio sobresaliente, siendo esa relativa corrección nota que podemos generalizar a la efigie, cuya responsabilidad se debería nuevamente a un anónimo autor.

14. Con carácter general, destaca María Concepción GARCIA GAINZA, «La influencia de Gregorio Fernández en la escultura navarra y vascongada», Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid (1972), págs. 372-389.



19. San Juan Evangelista. Oñati.



20. Cristo en la Cruz. Hondarribia.



21. Cristo en la Cruz. Amasa.

**19. San Juan Evangelista. Oñati. Convento de la Santísima Trinidad de Bidaurreta. 1,70. Anónimo. C. 1630.**

Guardado en la clausura, la herencia manierista ha desaparecido por completo en esta ocasión, hallándonos además ante una muy notable realización. Cronológicamente se sitúa alrededor de la fecha señalada, aunque tampoco sería de extrañar una confección ligeramente más tardía, que podría llevarnos en el mejor de los casos hasta mediados de siglo. De todos modos, no creemos que sea el caso, puesto que la pieza bien podría proceder de algún centro señalado, Valladolid quizá. Provisto de brazos articulados, es la cabeza la parte más señalada y avanzada de la efigie, habida cuenta de la ausencia de estudio anatómico. Ese concepto de imagen de vestir hace pensar en posibles alteraciones posteriores, ya que los caracteres formales de la parte labrada contradicen un retraso sustancial en su fecha de labra. Sea como fuere, ya hemos indicado que es realización de calidad, algo patente en la faz del santo. El cabello, dispuesto a modo de mechones ondulados, se halla resuelto muy satisfactoriamente. Por lo que a sus rasgos se refiere, denotan un acusado patetismo, subrayado por las lágrimas que caen de sus ojos. Pese a la existencia de cierta idealización, no hay una búsqueda acusada de belleza en esta faz, sino el deseo logrado de plasmar el dolor del instante. Es, en suma, afortunado exponente de la escultura del momento.

**20. Cristo en la Cruz. Hondarribia. Nuestra Señora del Manzano. 1,50. Anónimo. C. 1630.**

Si destacada era la imagen anterior, más lo es aún esta que ahora nos ocupa, obra de profundo barroquismo. Alejado de la idealización y divina dignidad del excepcional Cristo de Juan de Mesa existente en la iglesia de San Pedro de Bergara, es el mismo sentimiento el que anima a ambas tallas, la plasmación del estertor final. Pero las fórmulas de expresión son muy distintas, cargándose las tintas aquí en el sufrimiento del Señor. El afán realista que mueve a su desconocido autor se plasma en una realización plena de efectismo, en la mejor tradición contrarreformista realmente. Cosido mediante tres clavos a una cruz arbórea, la enjuta anatomía de Cristo favorece el sentido vertical de estas composiciones, apenas contrarrestado por los brazos que, algo descolgados, ilustran aquí el momento de la agonía representado. El paño de pureza, que se anuda a la derecha, adopta una agitada disposición, resolviéndose mediante surcos paralelos que evitan el que podríamos denominar sosiego visual. Todo se halla orientado, por tanto, a mostrar el dramatismo del suceso, con una búsqueda consciente del fervor y arrepentimiento popular. Con la cabeza inclinada ya hacia su diestra, Cristo no ha expirado aún, pero uno de sus ojos se entrecierra, anunciando de forma muy visible que nos hallamos ante el último aliento. Recurso tan teatral y expresivo no hace sino demostrar lo antes dicho. Incluso en esta faz se rehuye todo intento de idealización. En definitiva, es obra de muchos quilates, debida a algún maestro de entidad ajeno a la escultura regional.

**21. Cristo en la Cruz. Amasa. San Martín. Inaccesible. Anónimo. C. 1630.**

Incluido en un retablo lateral de carácter churrigueresco —de finales de este periodo ya, de hacia 1740 para ser más exactos— situado en la nave del evangelio, se halla acompañado de sendas figuras de la Virgen de la Soledad y San Juan. En realidad, estas dos últimas son posteriores, razón por la cual las analizaremos en el apartado correspondiente. Centrándonos ya en este Cristo, digamos en principio que es efigie articulada, habiéndose utilizado en su momento para la representación del descendimiento. Para tal fin se destinaba la urna existente aún hoy en el propio templo, y carente de interés para nosotros. En cuanto a los caracteres formales de la efigie, los quebrados pliegues de su perizoma no dejan lugar a la duda sobre su fecha de ejecución, la fase inicial del Barroco. Pese a no alcanzar la intensidad del anterior, el estudio de la anatomía es de gran realismo, subrayando la policromía los rigores de la Pasión. Cristo ha expirado ya, sin que en su faz se manifieste el dolor, más allá de las abundantes gotas de sangre presentes en ella y el rictus de su boca. La disposición de cabello y barba demuestra cierto arcaísmo, sin apurar las formas. De concepción claramente frontal, no hay ladeamiento alguno en su cabeza, limitándose a una ligera inclinación hacia adelante. Aunque provisto de indudable valor artístico, queda por debajo del anterior, sin que ello pretenda restarle mérito alguno.



22. San Juan Bautista. Tolosa.



23a. Cristo en la Cruz. Renteria.

**22. San Juan Bautista. Tolosa. Santa María. 1,30. Anónimo. C. 1640.**

Posiblemente no formaría parte del conjunto de efigies que desfilaban en Semana Santa en esta localidad<sup>15</sup>, pero puesto que en nuestra visita así se nos indicó, finalmente nos hemos decantado por su inclusión. Es obra característica de mediados del siglo, que sigue la disposición iconográfica más usual. De esta forma, el cordero que le acompaña como atributo se sitúa sobre un tronco arbóreo, portando el santo la habitual piel de camello que, junto a su caracterización, nos recuerda su vida austera. Que el tipo se hallaba perfectamente establecido nos lo demuestra la existencia de imágenes de idéntica disposición, como es el caso de la existente en la clausura del convento de Santa Ana de Oñati. De factura algo menos afortunada que ésta y carácter ligeramente más tardío —hacia 1650—, las concordancias compositivas son absolutas. Esta de Tolosa se inscribe plenamente dentro de la escultura provincial.

**23a. Cristo en la Cruz. Rentería. La Asunción. 1,70. Anónimo. Segundo tercio del siglo.**

A los pies del templo, bajo el coro, hay un pequeño altar donde se sitúa un interesante Calvario. Su enmarque, a base de gallones esencialmente, parece situar este reducido organismo en torno a mediados de la centuria, si bien no puede desecharse la posibilidad de un reaprovechamiento tardío o un reacondicionamiento ulterior de una realización de concepto originalmente distinto al actual. Pese a todas estas interrogantes, entre las cuales destacaría la de si estas imágenes se han situado aquí desde un origen, de lo que no cabe duda es de la capacitación de su creador. Podemos afirmar categóricamente que las imágenes de María y San Juan pertenecen a la misma gubia, mientras que el Crucificado parece ser obra de distinta mano, tal y como el diferente canon y los caracteres formales nos indicarían, si bien hay que ser cautelosos en esta última diferenciación. A pesar de que en las dos anteriores no existe tal problema, el estudio será individualizado aquí, si bien continuado, por mor de la datación efectuada, que viene casi a coincidir<sup>16</sup>.

Sujeto a una cruz sin desbatar por los habituales tres clavos, Cristo ha expirado ya. En esta ocasión no hay énfasis en lo cruento, en lo doloroso. Al contrario, su divinidad queda claramente manifestada mediante el deseo de idealización que preside en la figura. La rotunda anatomía, la serenidad y belleza de las formas alejan las tendencias expresivistas que definen en muchas ocasiones a este tema. El propio paño de pureza, anudado a la derecha y repleto de pliegues en ocasiones angulosos, es regular en su distribución, contribuyendo a la sensación de serenidad y quietud predominante. Esto último se refleja también, como es lógico, en el rostro del Redentor. Caída la cabeza ligeramente hacia la derecha, el óbito acaba de producirse, pero nada hace dudar sobre un desenlace verdaderamente sereno, propio de una agonía divina. Más próximo en este sentido al concepto andaluz que al castellano —aunque ello suponga caer en un tópico—, el indudable valor de este Cristo nos hace lamentar aún más si cabe su permanencia en el anonimato.

15. Iñaki LINAZASORO, *Santa María de Tolosa*, San Sebastián, 1989, págs. 76-78. El autor indica que esta imagen —a la que parece referirse— saldría efectivamente en procesión, pero el día en que se conmemora su festividad, esto es, el 24 de junio.

16. María Teresa PUENTE SANCHEZ, «Escultura exenta de Vírgenes y Cristos en Pasajes, Lezo, Rentería y Oyarzun», Sociedad de Estudios Vascos, Artes Plásticas y Monumentales, nº 6 (1989), págs. 101-102. La autora sitúa el grupo en la segunda mitad del XVIII, cronología con la que no coincidimos.



23b. Virgen María. Rentería.



23c. San Juan Evangelista. Rentería.



24. Cristo en la Cruz. Zaldibia.

**23b. Virgen María. Rentería. La Asunción. 1,80. Anónimo. C. 1650.**

Figura de canon alargado, se sitúa, como es norma, a la diestra del Hijo. A pesar de esa concepción acusadamente vertical, la disposición de sus ropajes es faceta destacable, dado el barroquismo que su manto adquiere. De este modo, mientras que la túnica de color carmín apenas asoma, el manto dorado posee pleno protagonismo con su ampulosidad y profundos pliegues que crean ricos efectos claroscuros. La actitud dolorosa de María, plasmada en parte mediante el ademán de sus brazos, otorga volumen a esta figura, contribuyendo a una concepción tendente a lo husiforme en cierta medida. Ello no palió la tendencia compositiva, aunque la atenúa un tanto. Es, de todos modos, la plasmación psicológica la principal virtud de esta obra, centrada de modo esencial en el rostro de la Virgen. Con la boca entreabierta, el ceño fruncido y su mirada elevada hacia Cristo, la tristeza y el dolor que su muerte le provocan se manifiesta de forma soberbia. Aunque su autor no sería, a nuestro juicio, el mismo que el anterior, a juzgar por lo aquí hecho su capacitación no sería muy inferior.

**23c. San Juan Evangelista. Rentería. La Asunción. 1,80. Anónimo. C. 1650.**

Tal y como señalábamos con anterioridad, no cabe duda alguna de que esta pieza se debe al mismo maestro que ejecutaría la que acabamos de ver. En consecuencia, no es de extrañar que sus características coincidan plenamente. Las manos entrelazadas del apóstol provocan un menor contraste de volúmenes, pero por lo demás los rasgos son casi coincidentes. Incluso esa expresión patética que definía a María encuentra continuidad ahora. Esta que podríamos denominar seriación es, posiblemente, la mayor limitación del desconocido escultor, denotando una cierta falta de recursos que no impide la validez de sus fórmulas de expresión. Pese a que el dolor se halla más contenido ahora, todo lo señalado deja claro la imposibilidad de apreciar diferencias entre estas dos imágenes, que alcanzan una calidad muy aceptable.

**24. Cristo en la Cruz. Zaldibia. Santa Fe. 1,50. Anónimo. C. 1660.**

Emplazado en el presbiterio, existe la creencia de que en origen se concibió para ocupar el remate del retablo mayor ejecutado por Pedro de Latijera. Sin embargo, el hecho de que no aparezca citado en la distribución temática del condicionado<sup>17</sup>, rigurosamente cumplida en lo ejecutado, hace dudar de que tal circunstancia llegara a darse, cuando menos en su disposición original. A pesar de lo señalado, tampoco es desdeñable una autoría común de la escultura inserta en esa máquina sacra y esta efigie, si bien los aspectos formales no coinciden plenamente. Este Cristo es obra tosca, carente de calidad, dadas las incorrecciones y enormes limitaciones que en su ejecución es posible observar. Inserto dentro de una imaginería de tipo popular, constituye un acusado contrapunto con respecto a algunos de los Crucificados vistos.

17. Para este retablo, Ignacio CENDOYA ECHANIZ, *El retablo barroco en el Goierri*, págs. 213-215.



25. La Flagelación. Azpeitia.



26. Cristo yacente. Deba.

**25. La Flagelación. Azpeitia. San Sebastián de Soreasu. Cristo: 1,40. Sayón: 1,55. Sayón: 1,57. Anónimo. Ultimo tercio del siglo.**

No abundan los conjuntos narrativos en nuestro estudio, siendo el compuesto por estas tres figuras el único del periodo, algo que le otorga un acusado interés por sí mismo. Pero no es éste su único mérito, ya que, desde presupuestos estilísticos, el grupo no decepciona en absoluto. El barroquismo formal alcanza cotas brillantes aquí, de la mano de un desconocido autor que saca partido de las posibilidades escénicas de este tema. El habitual contraste entre la figura de Cristo y los dos sayones se materializa en estudios expresivos de singular atractivo, llevando hasta casi su última consecuencia las posibilidades existentes, lo que nos depara figuras verdaderamente grotescas, prácticamente caricaturescas, en los dos azotadores. Además, la riqueza de sus vestimentas de porte militar, con faldón, coraza y espectacular penacho coronando el casco, produce una nota de color y futilidad que contrasta severamente con la desnudez y grandeza del sacrificio que lleva a cabo el Señor. En suma, la calidad artística se añade a la riqueza conceptual inherente al instante plasmado, consecuencia de lo cual es la valoración efectuada.

Centrándonos ya en las diferentes imágenes de forma muy breve, iniciaremos nuestros comentarios por Cristo. El tratamiento del paño de pureza, con abundancia de pliegues, y de la propia anatomía, revelan claramente el sentido que anima a su creador artístico. La intensidad del instante, como esos dedos extendidos de sus manos prueban, se atempera con la seguridad y serena aceptación que su rostro denota. Claro que la intensidad corporal se impone, algo lógico por otra parte dado el tema. En cuanto a los sayones, ya señalábamos con anterioridad la caricaturización de sus rostros, recurso habitual que significa la maldad de su acción, y que logra aquí atinados resultados. No cabe duda de que las tres imágenes pertenecen a un mismo autor.

**26. Cristo yacente. Deba. Santa María. 1,50. Anónimo. Ultimo tercio del siglo.**

Su carácter articulado hace pensar que, como en tantas ocasiones ocurre, era utilizado para la representación del descendimiento. Ello explicaría la disposición de sus piernas, con las rodillas dobladas en la forma característica del Crucificado. Realización aceptable<sup>18</sup>, bien podemos decir que es un nuevo ejemplo de Cristo triunfante, de gesto apacible y divino, en el que se rehuye cualquier exacerbación de dolor. Aunque presenta algunos desprendimientos que perjudican su perfecta apreciación, digamos que la tonalidad oscura del recubrimiento policromo resulta muy acertada, por cuanto subraya el carácter y dignidad del suceso narrado.

18. Roque ALDABALDETRECU, *Iglesia de San María. Nuestra Señora de la Asunción*, San Sebastián, 1989, pág. 49, da cuenta de la existencia de esta figura.

## 2.2 Siglo XVIII

Constatamos en nuestro catálogo un importante incremento numérico de piezas en este siglo, únicamente superado —si bien ampliamente— por las correspondientes a nuestra centuria. Múltiples pueden ser los factores que expliquen esta situación. En primer lugar, no podemos descartar algo tan obvio como es la mayor inmediatez cronológica con respecto a las efigies analizadas en apartados anteriores, que provocaría en buena lógica su menor desaparición. Por otro lado, cabe pensar en la plena consolidación y, quizá, generalización del fenómeno de la imaginería procesional de Semana Santa en esta provincia, como el amplio elenco de villas aquí representadas parece dar a entender. Por último, no creemos que pueda descartarse plenamente la importante presencia de una advocación como la Virgen de la Soledad, cuyo éxito a partir de estos años responde a una devoción popular que bien podría hallarse íntimamente ligada al deseo de recordar la Pasión del Señor mediante esta liturgia exterior que en su vertiente artística tratamos en estas páginas. Sea como fuere, lo cierto es que la escultura procesional de Semana Santa adquiere a partir de estos momentos una presencia que ha de mantenerse con prácticamente igual o mayor intensidad incluso en siglos posteriores, lo que da fe de la trascendencia de estos momentos.

Ya con anterioridad hemos tenido ocasión de remarcar —al tiempo que lamentar— el anonimato de la práctica totalidad de obras a examinar. Unicas excepciones a este estado de cosas son en este apartado las intervenciones documentadas del taller de los Sierra, familia de relieve en el panorama nacional, lo que palía en una mínima parte limitación tan señalada. En cuanto al centro de procedencia de las realizaciones a considerar, señalemos la generalizada autoría regional, con muy pocas excepciones, caso de las que acabamos de mencionar y otras dos de origen madrileño con carácter documental, nómina que en escasa cuantía podría engrosarse a tenor de lo que a continuación hemos de ver. Por lo que a los temas representados se refiere, destacan los de la Virgen de la Soledad y el Nazareno, en este orden de prelación, seguidos a cierta distancia de escenas de tanta trascendencia doctrinal como las de Cristo yacente y Cristo en la Cruz. Es tal la presencia del primero, sin que la Virgen de los Dolores o las Angustias apenas aparezca, que hemos decidido afrontar su estudio en dos grupos cronológicos, rompiendo en cierta medida con la tónica general. Desgraciadamente, predomina la mediocridad, sin que abunden las realizaciones destacadas, como a continuación podremos comprobar.



27. Cristo yacente. Alegia.



28. Cristo en la Cruz. Urnieta.



29. Resurrección de Cristo. Zumaia.



30. Ecce Homo. Zumaia.

**27. Cristo yacente. Alegria. San Juan Bautista. 1,60. Anónimo. Primer tercio del siglo.**

Nuevamente nos hallamos ante un Cristo articulado, concebido para la escenificación del descendimiento por tanto. Objeto de un repinte tardío en paño de pureza y rostro cuando menos, es obra correcta. El estudio corporal resulta atinado, destacando y marcando quizá en exceso las costillas, que adoptan una disposición un tanto inverosímil. Ante su utilización como yacente, la cabeza se sitúa en posición frontal, sin ladeamiento alguno. Destaca, entre unos rasgos bien proporcionados, la boca entreabierta, con un rictus de sufrimiento al que se añade una encarnación de sentido expresivista, todo lo cual da como consecuencia el carácter doloroso de esta figura. En cualquier caso, no parece haber sido éste su sentido originario, o cuando menos no con esta relativa intensidad, pues aspectos como los cercos de muñecas y tobillos, junto a algunas aplicaciones de color de su faz, se deberían a nuestro juicio a modificaciones muy posteriores. Las alteraciones cromáticas ya narradas introducen, en suma, un elemento de corte dramático en este Cristo, con un resultado formal algo ecléctico, perjudicial en realidad desde parámetros puramente artísticos.

**28. Cristo en la Cruz. Urnieta. San Miguel. Inaccesible. Anónimo. Primer tercio del siglo.**

Efigie de carácter netamente popular, sus limitadas cualidades formales hacen que quede en un plano inferior dentro de nuestro estudio. A primera vista sobresalen las desproporciones perceptibles en la plasmación de esta figura, sobre todo en el caso de sus brazos y pies. Sin apurar las formas, apenas se sugieren las costillas y el esternón mediante superficiales surcos, llamando además la atención el severo contraste existente entre el blanco perizoma y la sangre, de tonalidad algo viva. Cristo ha expirado ya, ladeando la cabeza hacia su derecha, con apacible gesto que revela su carácter divino. Como hemos señalado ya, desde presupuestos formales su realización es muy modesta.

**29. Resurrección de Cristo. Zumaia. San Pedro. 1,20. Anónimo. Primer tercio del siglo.**

Pese a no ser obra de fácil adscripción cronológica, creemos que su ejecución se correspondería con los años finales del periodo indicado, pudiendo ampliarse el intervalo incluso hasta su segunda mitad. Es efigie de cierto dinamismo, de líneas abiertas en su composición, facilitando por consiguiente su percepción desde distintos puntos de vista. Apoya su pierna derecha sobre la bola del mundo, sosteniendo con la mano izquierda el habitual estandarte, mientras que en la otra portaría algún otro objeto que no podemos determinar, tal y como su ademán parece indicar. De tratamiento anatómico muy sumario, su caracterización es algo anodina, carente de expresión en realidad. Eleva su mirada hacia lo alto, faltando emotividad en este rostro, y es que es ésta la sensación predominante en la obra, que no resulta destacable.

**30. Ecce Homo. Zumaia. San Pedro. 1,10. Anónimo. C. 1730-1740.**

Esta imagen, que se sitúa en la misma capilla que la anterior, se define principalmente por un afán realista y, hasta cierto punto, expresivista, algo que no deja de ser paradójico, dado el severo contraste que en este aspecto existe en relación a la figura que acabamos de ver. Dispuesto en posición sedente, pese a imponerse el desarrollo frontal, la posición escorada de sus manos atadas introduce una mayor riqueza compositiva en ese sentido. Tampoco en esta ocasión hay apurado formal en el tratamiento del cuerpo, aunque la abundancia de sangre le otorga un dramatismo que camufla en cierto sentido las limitaciones de una anatomía sugerida en algunas de sus partes. En cuanto a su cabeza, se ladea hacia su derecha, con gesto triste y sufriente. El modelado de cabello y barba introduce un fuerte efecto claroscuro, perfectamente combinado con una encarnación afortunada. Sin embargo, todo lo dicho no debe hacernos creer que nos hallamos ante un destacado exponente de la escultura del momento, puesto que seguimos inmersos en la mediocridad que caracteriza a varias de las realizaciones de la primera mitad de este siglo.



31. San Juan Evangelista. Anónimo madrileño. Segura.



32. Virgen de los Dolores. Anónimo madrileño. Segura.



33. La Oración en el Huerto de los Olivos. Taller de los Sierra. Oñati.



34. Nazareno. Taller de los Sierra. Oñati.

**31. San Juan Evangelista. Segura. La Asunción. 1,50. Anónimo madrileño. 1750.**

Situado en el retablo colateral del Crucifijo y Soledad, del lado del evangelio, cuya traza se debe a Diego Martínez de Arce, es obra ejecutada en Madrid hacia la fecha señalada<sup>19</sup>. Imagen de caballero, como más frecuentemente se le denomina, de vestir, únicamente quedan a la vista del espectador las manos y la cabeza como partes talladas. En cuanto a las primeras, pese a los desperfectos visibles, es perceptible la finura con la que se hallan ejecutadas, mostrando perfectamente los diferentes detalles. Por lo que a la cabeza se refiere, es la que otorga toda su prestancia a la imagen, demostrando que nos hallamos ante la obra de un destacable escultor. Provisto de un aditamento tan frecuente como son los ojos de cristal, esta faz denota una extrema sensibilidad, convirtiéndose en afortunado modelo de la gracia y preciosismo que caracterizan al rococó. Con expresión ausente y gesto contenido, el dolor del instante no se desborda aquí, sino que se acepta con cristiana resignación. Belleza formal y estudio psicológico son, en definitiva, las principales virtudes de esta más que notable realización.

**32. Virgen de los Dolores. Segura. La Asunción. 1,50. Anónimo madrileño. 1750.**

A diferencia del anterior, no es obra documentada en cuanto a su procedencia. De todos modos, sus caracteres hacen que la supongamos un origen común, ejecutándose en fecha idéntica por tanto. A pesar de sus innegables cualidades<sup>20</sup>, queda por debajo de la efigie de San Juan que acabamos de ver. La presencia de una espada clavada en su pecho, traspasándole el corazón, hace que la cataloguemos como Dolorosa, y no como Virgen María simplemente, tal y como su presencia en el Calvario haría más comprensible. Con ambas manos entrelazadas, la tristeza embarga el rostro de la Madre, haciéndose uso también aquí de los consabidos ojos de cristal. Imagen de calidad, ya hemos indicado que no alcanza las cotas de la antecedente, sin que ello suponga demérito alguno, puesto que posee un nivel muy aceptable.

**33. La Oración en el Huerto de los Olivos. Oñati. Convento de la Santísima Trinidad de Bidaurreta. Cristo: 1,31. Ángel: 0,60. Taller de los Sierra. 1751-1753.**

Esta obra documentada de los sierra<sup>21</sup> se encuentra en la clausura, desprovista ya de su originaria función procesional. Sin alcanzar la extraordinaria entidad de otras realizaciones de la familia presentes en este cenobio, es realización muy digna, que sin embargo situamos como obra de taller por no alcanzar precisamente esas cotas soberbias, además de la imprecisión que todavía rodea a esta prolífica familia. Como es norma en este tema, Cristo aparece arrodillado ante el ángel que se le aparece, y que en esta ocasión se le presenta con una cruz sin desbatar y un cáliz, en evidente referencia al sacrificio que ha de acometer el Redentor. Hagamos notar la presencia de gotas de sangre que caen por el rostro y cuello de éste, hecho inusual que no hace sino subrayar el sentido último de la escena plasmada en este paso. Pese a su brillante policromía, el ángel es efigie poco destacable, mientras que la figura del Señor muestra una mayor corrección. Precisamente es esa valoración la que nos hace dudar de la autoría de alguno de los componentes de esta familia, decantándonos por la referencia a su taller.

**34. Nazareno. Oñati. Iglesia del convento de la Santísima Trinidad de Bidaurreta. Inaccesible. Taller de los Sierra. 1751-1753.**

Titular del retablo del Nazareno, en el que encuentran además acomodo la Piedad de Irigoitia y el Cristo atado a la columna efectuado hacia 1580, su adscripción al taller de los Sierra es también más dudosa, por cuanto no existe confirmación documental. Es por ello que deberemos aceptar esta atribución como hipótesis de trabajo. Realización de carácter expresivo, muestra una rotundidad de rasgos que tiende hacia la exageración formal, un expresivismo éste muy sugerente, que hace realmente atractiva la imagen. Con todo, la calidad decrece con respecto a exponentes anteriores, lo que acrecienta aún más si cabe nuestras dudas sobre su paternidad.

19. Ignacio CENDOYA ECHANIZ, «Kristoren Pasioa eta Heriotza...», págs. 211-212; Idem., *El retablo barroco en el Goierri*, págs. 341-344.

20. Ignacio CENDOYA ECHANIZ, «Kristoren Pasioa eta Heriotza...», pág. 211; Idem., *El retablo...*, pág. 343.

21. ASTB, Libro 15, Libro de recibo y gasto (1740-1763), f. 159.



35. Ecce Homo. Taller de los Sierra. Oñati.



36. Virgen de la Soledad. Taller de los Sierra. Oñati.



37. Nazareno. Albiztur.



38. Cristo atado a la columna. Pasai-Donibane.

**35. Ecce Homo. Oñati. Iglesia del convento de la Santísima Trinidad de Bidaurreta. 1,30. Taller de los Sierra. 1751-1753.**

Forma parte del retablo del Nazareno, organismo lignario ejecutado entre 1786 y 1789 en la primera capilla del lado del evangelio, y que alberga varias imágenes procesionales. En concreto, ésta que ahora nos ocupa se traería de Valladolid cuando se hizo el retablo mayor, sufragándola mediante limosnas y aportaciones de las propias religiosas<sup>22</sup>. Cristo aparece sentado, sosteniendo entre sus manos ladeadas la caña a modo de cetro, con la soga que le rodea el cuello, corona de espinas y manto púrpura que apenas le cubre el cuerpo, prácticamente desnudo, con la salvedad del paño de pureza. Tiene ojos de cristal. El tratamiento del cuerpo, con ser correcto, no se recrea en las formas, limitándose a sugerirlas en gran medida. De expresión dolorosa, la aceptación del sacrificio se manifiesta de forma muy clara en su rostro, que denota resignación. Es posible que en esta ocasión la participación de algún miembro de la familia sea mayor, si bien es difícil sostener tal extremo, por lo que tendremos que contentarnos con una autoría tan genérica como la propuesta.

**36. Virgen de la Soledad. Oñati. Iglesia del convento de la Santísima Trinidad de Bidaurreta. 1,30. Taller de los Sierra. 1751-1753.**

Titular del retablo neoclásico erigido hacia 1785 en la segunda capilla del lado de la epístola, es nueva realización documentada del prolífico taller de los Sierra<sup>23</sup>. Ciertamente, hecho relevante es el construir un retablo treinta años después y otorgarle su titularidad, circunstancia que podría probar el aprecio con el que contaría. De todos modos, las limitaciones que el tema conlleva, dejando a la vista únicamente el rostro, hace difícil valorar esta efigie. Provista de unos rasgos algo más expresivos de lo que es norma, la consideramos imagen muy aceptable. En cualquier caso, no creemos en la participación de algún maestro señalado, decantándonos nuevamente por una activa participación de taller.

**37. Nazareno. Albiztur. Casa parroquial. 0,63. Anónimo. C. 1750-1760.**

Antaño desempeñaría, en efecto, la función de Nazareno, quedando en la actualidad tan sólo un busto, lo cual hace suponer que se trataba de una imagen de caballete. Su estado de conservación deja un tanto que desear, habiendo perdido su tonalidad originaria el encarnado en diferentes zonas, sobre todo en la parte izquierda de la cara. En lo que al torso se refiere, lógicamente no se ha buscado un desarrollo completamente naturalista, aunque ello no suponga un completo abandono de la forma, bastando la consecución de verosimilitud en esta zona del cuerpo, cubierto muy posiblemente en su momento por algún ropaje. Por otro lado, el tratamiento del cabello y barba resulta ligeramente arcaico, con una simetría dispositiva que le otorga cierta rigidez. La ausencia de emoción en un rostro hierático es la principal característica de su faz, correcta en los detalles, que se imponen al conjunto. No es, en suma, realización destacable, debiéndose muy probablemente a algún maestro regional de segunda fila.

**38. Cristo atado a la columna. Pasai-Donibane. Basílica de Bonanza. Inaccesible. Anónimo. C. 1750-1760.**

Forma parte del retablo mayor de este templo, concretamente en su calle de la epístola. Recordemos que el titular de esta máquina es el Crucificado de Jerónimo de Larrea, al cual nos referimos en su momento. Desconocemos si esta imagen fue concebida originariamente para este organismo ligneo, aunque así lo suponemos, algo que negaría su efectivo carácter procesional. A la hora de valorar su calidad, bien puede servir el comentario efectuado para la pieza anterior, extensible en realidad a muchas de las que veremos a lo largo de estas páginas. Cristo aparece tras una columna abalaustrada baja, con un perizoma de pliegues acartonados y rígidos. El estudio anatómico, con ser correcto, no destaca, al igual que ocurre con la caracterización, con un Cristo de semblante ciertamente melancólico.

22. Idem.

23. Idem.



39. Nazareno. Pasai-Donibane.



40. La Oración en el Huerto de los Olivos. Hondarribia.



41. Cristo atado a la columna. Hondarribia.



42. Virgen del Calvario. Amasa.

**39. Nazareno. Pasai-Donibane. Basílica de Bonanza. Inaccesible. Anónimo. C. 1750-1760.**

Al otro lado del retablo, haciendo correspondencia con la imagen que acabamos de ver, esto es, en la calle del evangelio, se encuentra este Nazareno. Es por ello que lo más correcto, en base a un orden de prelación, hubiera sido estudiar primero esta obra, pero hemos preferido basarnos en criterios iconográficos. Dejando ahora a un lado estas disquisiciones, destaquemos en primer lugar que la consideramos salida de la misma gubia que habría ejecutado el Cristo a la columna. Así nos lo indican sus peculiaridades formales, que no dejan lugar a la duda. Cristo porta una larga túnica, motivando la elevación de su pierna izquierda el enriquecimiento del plegado de sus vestimentas, algo que le otorga cierto barroquismo. En cuanto a su faz, hay que señalar la presencia de regueros de sangre que caen por ella. Nuevamente nos encontramos ante esa expresión triste, dolorosa. No es, de igual modo a como ocurría con la anterior, pieza reseñable.

**40. La Oración en el Huerto de los Olivos. Hondarribia. Nuestra Señora del Manzano. Cristo: 1,13. Ángel: 1,30. Anónimo. C. 1750-1760.**

Se trata de un grupo destacable, lógicamente no desde criterios iconográficos, sino en cuanto a su valía artística. Una base rocosa constituye el marco natural en el cual se sitúan ambas figuras, a mayor altura el ángel que Cristo, de pie el primero, arrodillado el último. No hay, por tanto, variación alguna con respecto al esquema tradicional, sujetando el aparecido un cáliz en su diestra. Ambos presentan ojos de cristal, siendo la figura del Señor la de mayor entidad. Vestido con la habitual túnica morada, la potencias es posiblemente añadido posterior, elemento éste que en realidad no parece necesario aquí. Con el ceño fruncido y la boca ligeramente entreabierta, el gesto entre implorante y resignado del Señor constituye todo un acierto. El dramatismo aquí sugerido contrasta con la figura del ángel, menos lograda, sin que el ideal de belleza empleado satisfaga las necesidades inherentes al efigiado. Con todo, es composición señalada.

**41. Cristo atado a la columna. Hondarribia. Nuestra Señora del Manzano. 1,57. Anónimo. C. 1750-1760.**

Guardado en una de las dependencias internas de la iglesia parroquial, se trata de una imagen igualmente acertada, aunque podríamos decir que se halla algo por debajo del grupo anterior. La columna, que es baja, queda aquí relegada a un segundo plano, oculta en parte por la figura del Señor. Con sus manos atadas en posición ladeada, adelanta su pierna izquierda, siguiendo un esquema que apenas ofrece en realidad variaciones. El perizoma, sujeto por una cuerda visible en parte de su recorrido, deja el descubierto la cadera y el muslo de su lado derecho, mientras que en el resto se resuelve sin excesivo barroquismo, destacando si acaso su relativa extensión. El estudio anatómico es correcto, mientras que la faz de Cristo denota su carácter divino, ausente como se halla del martirio. En suma, como señalamos en un principio, es realización notable, si bien es cierto que cuenta con algunas limitaciones.

**42. Virgen del Calvario. Amasa. San Martín. 1,35. Anónimo. C. 1750-1760.**

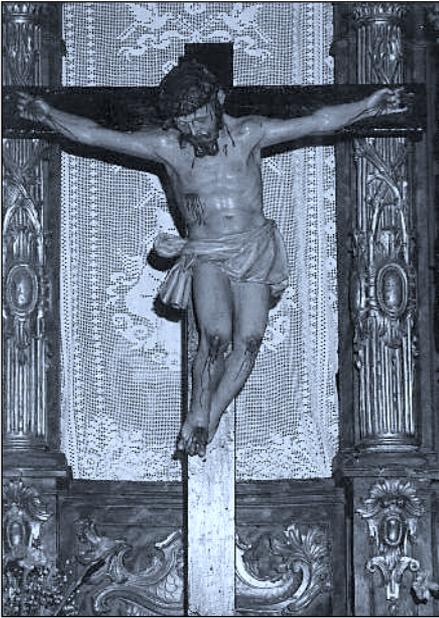
Ataviada como Virgen de la Soledad, su inclusión en un conjunto donde se escenifica el Calvario hace que la cataloguemos con la denominación ya señalada. Concretamente, la figura de Cristo en la Cruz la veíamos en la centuria anterior (nº 21), situándola a principios de la misma. Esta imagen de María que ahora nos ocupa es de caballete, siendo además elemento resaltante la corona de espinas que sujeta entre sus manos. En realidad, no pensamos que fuera éste elemento original, si bien tampoco podemos precisar este aspecto. Recordemos que el Crucificado es imagen anterior, además de que la concepción del grupo como tal en un retablo lateral de fines del churrigueresco sería tardía. Son, por tanto, muchas las interrogantes que plantea el complemento escultórico de este retablo. Centrándonos ya en la figura de la Virgen, lo cierto es que este tipo de obra no permite un comentario amplio, pues tan sólo queda a la vista el rostro de María. Digamos de él que pese a la tristeza que la define, es de gran belleza, demostrando aquí sus cualidades el desconocido autor.



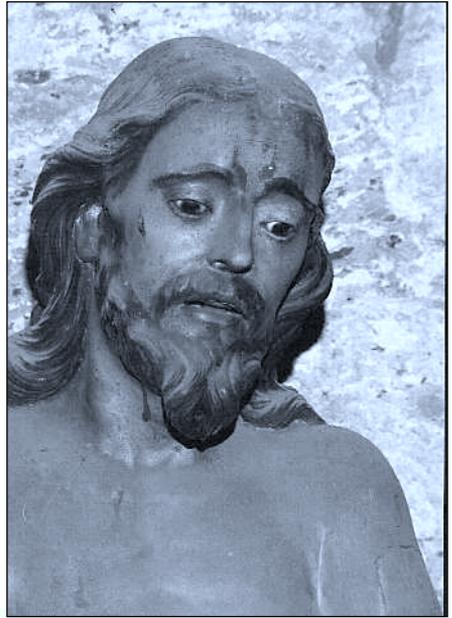
43. San Juan Evangelista. Amasa.



44. Nazareno. Eibar.



45. Cristo en la Cruz. Zizurkil.



46. Presentación ante Caifás. Arrasate.

**43. San Juan Evangelista. Amasa. San Martín. 1,40. Anónimo. C. 1750-1760.**

Resulta difícil dilucidar si esta efigie, que se halla al otro lado de Cristo, pertenece a idéntica mano que la anterior. A nuestro juicio se trata de obras efectuadas por diferentes autores, si bien hay que tomar con la debida cautela semejante impresión. Concretamente, este San Juan es realización correcta, aunque carente realmente de entidad. Seguimos desarrollándonos en un panorama regional en el que faltan grandes escultores, con la excepción de unos pocos que sobresalen sobre el resto. Tampoco en esta ocasión podemos admirar todas las cualidades de la efigie, pues únicamente quedan sin cubrir cabeza y manos. Estas últimas se hallan labradas con gran verosimilitud, aunque no poseen excesiva elegancia. Por lo que a la cabeza se refiere, el cabello cae en forma ondulada sobre los hombros, sin apenas complicación. El apóstol eleva la mirada hacia lo alto, con gesto doloroso y abatido, en una caracterización adecuada, pero sin alcanzar realmente brillantez formal.

**44. Nazareno. Eibar. San Andrés. 1,60. Anónimo. C. 1750-1760.**

Obra de innegable carácter rococó, le otorgamos una referencia cronológica que bien podría variar levemente, aunque no pensamos que supere el marco indicado. Pese a la existencia de una señalada dinastía de escultores en la villa armera, los Mendizábal<sup>24</sup>, no parece que esta efigie se deba a alguno de sus miembros, Juan Bautista Mendizábal I en cualquier caso, si bien es cierto que la actividad de su hermano Hilario es poco conocida aún. Sea como fuere, es realización amable, plenamente imbuida del espíritu del momento. De este modo, la belleza formal se impone al dramatismo del instante narrado, en una obra llena de gracia y con muy aceptable factura, en los límites prácticamente de lo que los maestros de la región pueden ofrecer.

**45. Cristo en la Cruz. Zizurkil. San Millán. 0,80. Anónimo. C. 1750-1760.**

Dispuesto en el retablo mayor, de carácter rococó, este Crucificado se habría realizado hacia mediados de la centuria, efectuándose su inclusión en el citado mueble con posterioridad. Su concepción es, por tanto, totalmente independiente del lugar donde se sitúa. Es imagen de carácter popular, mediocre desde criterios formales. La impericia de su desconocido autor se plasma en las desproporciones y, sobre todo, en la rudeza — por denominarla de algún modo— de la talla. Siguiendo el esquema más repetido, Cristo se sujeta a la cruz mediante tres clavos, con un perizoma anudado a su derecha. Pese a que ha expirado ya, no hay desplome, con los brazos en posición muy elevada, y el arco torácico apenas remarcado. El resultado es, como hemos indicado, poco afortunado.

**46. Presentación ante Caifás. Arrasate. San Juan Bautista. Caifás: 1,64. Jesús: 1,53. Anónimo. C. 1750-1760.**

Las inadecuadas condiciones de depósito que presentan estas imágenes, con un deplorable estado de conservación en el caso del Sumo Sacerdote, hacen difícil precisar si la agrupación aquí propuesta es la correcta, o si existirían asociaciones de otro tipo, de mayor complejidad incluso en cuanto al número de sus integrantes. Centrándonos en la figura de Caifás, señalemos en principio el despreñamiento de la parte anterior de su cabeza, afortunadamente conservada aún. Porta larga túnica abotonada en su parte superior, carente de excesiva complejidad formal en estos ropajes. La postura de los brazos, orientados hacia su derecha, muestra el habitual gesto de presentación que define muchas veces a este y otros temas similares. Es evidente, por tanto, que nos hallamos ante un grupo en origen, siendo difícil conocer el número de sus integrantes. En cuanto a ese rostro despreñado, se le caracteriza en edad un tanto avanzada, con luengas barbas, boca entreabierta y gesto iracundo, portando por último una especie de turbante. De factura acertada, sus cualidades formales no coinciden en absoluto con el Cristo al que lo asociamos, hecho que dificulta todavía más la agrupación realizada. Así, parece que nos hallamos ante un Ecce Homo —podría tratarse de una variación posterior—, con ojos de cristal y desarrollo menos afortunado. Quedan en el aire, por tanto, numerosos interrogantes en este caso, sin que creamos en una concepción individual.

24. Julen ZORROZUA SANTISTEBAN e Ignacio CENDOYA ECHANIZ, «Precisiones sobre los Mendizábal, escultores guipuzcoanos del siglo XVIII. Nuevas obras en Bizkaia y Gipuzkoa», Kobie (1990), págs. 5-24.



47. Encuentro de Cristo con la Verónica. Azkoitia.



48. Piedad. Azkoitia.



49. Cristo yacente. Aia.

**47. Encuentro de Cristo con la Verónica. Azkoitia. Santa María la Real. Verónica: 1,66. Jesús: 1,60. Anónimo. C. 1750-1760.**

Imágenes de caballete, forman parte del grupo de esculturas procedentes del desaparecido convento de San Francisco de Elgoibar<sup>25</sup>. Habiendo sufrido modificaciones posteriores, resulta muy difícil situarlas en tiempo, aunque nos inclinamos por la fecha señalada<sup>26</sup>. Provistas de ojos de cristal, la valoración que de ellas cabe realizar se limita prácticamente a las cabezas, dada su concepción, sin que podamos apreciar correctamente los valores plásticos que las definen. Sea como fuere, no se trata de obras destacables, quedando en un segundo plano dentro de la estatuaria regional del periodo.

**48. Piedad. Azkoitia. Santa María la Real. Virgen María: 1,28. Cristo: 1,70 (S. XVII). Anónimo. C. 1750-1760.**

Del mismo modo que ocurría con el anterior, es grupo cuyos componentes proceden de Elgoibar<sup>27</sup>. La figura de Cristo era, en origen, un Crucificado, como su disposición nos indica, siendo datable en torno a la segunda mitad del siglo anterior<sup>28</sup>. De todos modos, hemos preferido incluirlo en este apartado, guiándonos por la cronología que a la figura de María asignamos, en aras de una mayor coherencia temática. Volviendo a esta imagen del Señor, digamos que es articulada, lo que da prueba de su utilización para la escenificación del descendimiento. Ahora bien, sorprende enormemente su concepción de Cristo yacente, puesto que no ha expirado aún, circunstancia por la cual nos resulta difícil entender un uso de ese tipo. Igualmente incoherente sería, de este modo, su inclusión en un tema como el que nos ocupa, aunque semejante decisión, adoptada a principios de nuestro siglo ya, goce de toda nuestra consideración. En cuanto a la Virgen, la concepción de su idealizada faz nos hace considerarla como obra plenamente rococó. Ciertamente interesante en lo que a las peculiaridades de sus elementos se refiere, el grupo es aceptable, sin que alcance un acabado digno de ser resaltado.

**49. Cristo yacente. Aia. San Esteban. 1,62. Anónimo. C. 1750-1760.**

Ubicado en el interior del retablo colateral del lado del evangelio, situamos su realización muy próxima a la del propio mueble. Nuevamente nos hallamos ante una imagen articulada, con lo que ello supone. De todas formas, digamos que ese concepto teatral es ajeno a la efígie en la actualidad, puesto que ya no se representa el descendimiento en esta localidad, donde sin embargo la Semana Santa sigue contando con su procesión. Igual que el de Azkoitia, es Cristo expirante, representándose por consiguiente el último aliento antes de su muerte y posterior Resurrección. Con los ojos a punto de cerrarse, el ceño fruncido y la boca entreabierta, bien podemos considerarlo como Cristo doloroso, plasmándose en su rostro las consecuencias del martirio. En cuanto a su valoración, digamos que participa de una mediocridad común a muchas de las obras que venimos examinando en este siglo.

25. Simón ARAMBARRI ETXANIZ, *Ensayo crítico en torno al arte popular vasco en Azkoitia*, San Sebastián, 1983, págs. 412 y 484.

26. Ignacio CENDOYA ECHANIZ, «Kristoren Pasioa eta Heritza...», pág. 207.

27. Simón ARAMBARRI ETXANIZ, Op. cit., págs. 413-414.

28. Ignacio CENDOYA ECHANIZ, «Kristoren Pasioa eta Heritza...», pág. 213.



50. La Flagelación. Zestoa.



51. Virgen de la Soledad. Aizarnazabal.



52. Virgen de la Soledad. Irun.

**50. La Flagelación. Zestoa. La Natividad de Nuestra Señora. 1,50. Anónimo. C. 1750-1760.**

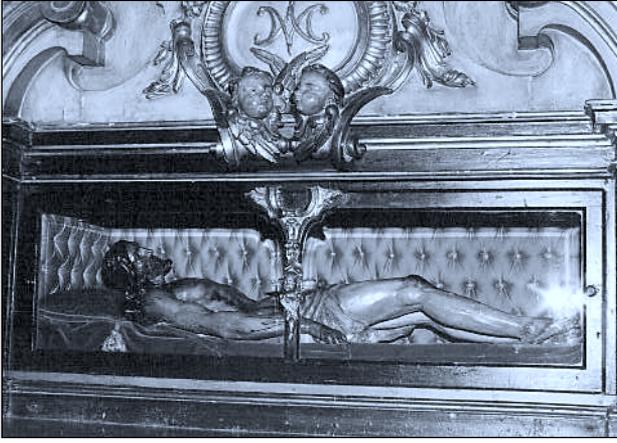
Grupo formado por tres figuras, Cristo y los dos sayones que lo azotan, estos dos últimos podrían ser algo más tardíos, aunque no parece que el retraso deba ser sustancial. Ambos se hallan efigiados en posiciones contrapuestas, si bien complementarias y simétricas, lo que da fe del efecto deseado para la composición final. Las superficies lisas predominan en su realización, con expresiones ridiculizadas que buscan lograr un acusado contraste entre su maldad y las virtudes de Cristo. Es ésta la imagen más destacable de las tres, sin que ello suponga reconocerle un valor que en realidad no posee. De hecho, sus limitaciones son palpables, sobre todo en el estudio anatómico. Por todo lo dicho, no cabe destacar este grupo, sin que por ello carezca de interés.

**51. Virgen de la Soledad. Aizarnazabal. San Miguel. 1,35. Anónimo. C. 1750-1775.**

Damos inicio aquí a ese primer grupo de figuras que, con esta advocación o similar, situamos hacia el tercer cuarto de siglo. Ésta que nos ocupa podría ser uno de sus primeros exponentes, como la ausencia de ojos de cristal parece indicar, si bien es cierto que este detalle no siempre nos asegura una cronología más temprana. Como es prácticamente norma, es imagen de caballete, habiéndose labrado únicamente cabeza y manos. Entrelazadas éstas en posición orante y con un bordado que las cubre, tan sólo podemos admirar su rostro, que nos habla de un escultor de escasa valía. En efecto, nos hallamos ante una obra burda, carente prácticamente de interés artístico.

**52. Virgen de la Soledad. Irun. Nuestra Señora del Juncal. Inaccesible. Anónimo. C. 1750-1775.**

Mayor interés reviste esta talla, que preside un retablo lateral de carácter rococó en el lado del evangelio. Situada sobre una rica peana, imaginamos que se trata de una imagen de vestir, presentando en esta ocasión un elemento tan frecuente como son los ojos de cristal. De carácter más teatral, sus manos se hallan separadas, dejándonos ver sobre su pecho un corazón con los siete puñales, las angustias sufridas en la Pasión. No cabe, de todos modos, considerarla Virgen de los Dolores o las Angustias, ya que se trata de un mero aditamento, ajeno en cierto sentido a su concepción original. En cuanto a su rostro, se halla plasmado de modo muy aceptable, sin que el recubrimiento policromo potencie plenamente sus valores formales. En suma, es realización correcta, que queda muy por encima de la de Aizarnazabal.



53. Cristo yacente. Irun.



54. Virgen de los Dolores. Zarautz.



55. Virgen de la Soledad. Donostia-San Sebastián.

**53. Cristo yacente. Irun. Nuestra Señora del Juncal. 1,50. Anónimo. C. 1750-1775.**

Bajo la figura que acabamos de ver, en la parte correspondiente a la calle central en el banco, se encuentra este soberbio Cristo. Al igual que ocurre en la mayor parte de los casos, este nicho se habría practicado con posterioridad respecto a la ejecución del retablo, lo cual no obsta para que esta imagen corresponda a la cronología apuntada. En cuanto a su autoría, no la creemos salida de la misma gubia a la que se debe la escultura anterior, pero, puesto que forman parte de un sólo conjunto, procederemos a su análisis ahora. Elemento primordial de este Cristo es, sin duda, su espectacular estudio anatómico, con una rotundidad de formas que recuerda a los principios romanistas, si bien la resolución es muy otra aquí. La faz del Señor es otro aliciente más en esta obra, que constituye un ejercicio escultórico digno de ser resaltado.

**54. Virgen de los Dolores. Zarautz. Santa María la Real. Inaccesible. Anónimo. C. 1750-1775.**

Preside el retablo lateral del Santo Cristo de la Veracruz —también llamado de las Animas—, situado en la parte del evangelio. No sería ésta su disposición original, tratándose, como en tantas ocasiones ocurre, de un añadido posterior<sup>29</sup>. Con los siete puñales clavados, ahora sí cabe hablar de esta advocación, mucho menos frecuente que la de la Soledad en nuestro estudio. La imposibilidad de examinarla convenientemente hace que debamos limitarnos a suponer su carácter de caballete, muy factible en cualquier caso. Sus dos manos, presumiblemente unidas, se hallan cubiertas por un rico bordado, por lo que únicamente puede admirarse su faz, apropiada, aunque no destacable. Con un encarnado a pulimento, las lágrimas —cuentas de cristal quizá— caen por sus mejillas, mostrando de modo palpable el sufriendo padecido por María.

**55. Virgen de la Soledad. Donostia-San Sebastián. San Vicente. 1,70. Anónimo. C. 1750-1775.**

Imagen de caballete o de vestir, sus manos se hallan cubiertas casi en su totalidad por el bordado que sujeta con ellas, sin que en esta ocasión se encuentren entrelazadas. Hecho destacable es que eleva ligeramente su cabeza, rasgo que la diferencia compositivamente de otros exponentes. No faltan los ojos de cristal, postizo habitual, como sabemos, del periodo. Su mirada, melancólica y distante, junto con su boca entreabierta, cejas arqueadas y lágrimas, hablan claramente del sentimiento que se intenta plasmar en este tema. No cabe duda de que es exponente afortunado del mismo.

---

29. K. M. AURIZENEA, *Síntesis histórico-monumental de la villa de Zarautz*, San Sebastián, 1987, págs. 71-73.



56. Cristo yacente. Zarautz.



57. Virgen de la Soledad. Arrasate.



58. Virgen de la Soledad. Albiztur.

**56. Cristo yacente. Zarautz. Santa María la Real. 1,50. Anónimo. C. 1750-1775.**

Igual que ocurría en Irun, este Cristo se incluye en el mismo retablo donde la Virgen de los Dolores se dispone como titular, si bien aquí se halla bajo el banco, dentro de la mesa del altar. Realización mediocre, no pertenece al mismo autor que la precedente, siendo algo posterior a nuestro juicio. De carácter articulado, su concepción un tanto popular hace que lo situemos en un segundo plano dentro de la escultura regional, suficientemente limitada de recursos en su gran mayoría.

**57. Virgen de la Soledad. Arrasate. San Juan Bautista. Inaccesible. Anónimo. C. 1750-1775.**

Titular del retablo colateral del lado de la epístola, de carácter rococó, su inclusión en este mueble sería muy tardía, como las advocaciones presentes en él hacen suponer. Igual ocurriría con el Cristo yacente que ocupa la mesa del altar, realización ésta muy posterior, en un proceso relativamente frecuente, pues ya veíamos en Zarautz un ejemplo más del mismo. Centrándonos en la figura de María, constatamos una vez más las escasas variaciones existentes en este tema. Ocultas sus manos bajo el habitual paño bordado, un pequeño broche con el corazón traspasado por las siete dagas sobre el pecho nos recuerda las angustias que la habrían afligido. Ladea algo la cabeza hacia su derecha, inclinandola levemente. En cuanto a sus rasgos, limitémonos a señalar que el resultado no es afortunado, contrarrestándose un tanto con el elegante porte que la define.

**58. Virgen de la Soledad. Albiztur. Santa Marina. Inaccesible. Anónimo. C. 1750-1775.**

Un nuevo ejemplo de lo señalado en el comentario precedente lo encontramos en Albiztur, donde esta imagen preside el retablo colateral del lado del evangelio. Independientemente del Cristo yacente situado en el banco, efigie ésta muy posterior también, la presencia de un lienzo con la estigmatización de San Francisco en el remate nos indicaría una evidente manipulación temática del retablo en fecha no precisada. En el caso de la Virgen, repite compositivamente el modelo habitual. De todos modos, las manos unidas quedan aquí a la vista, sin que sean dignas de encomio. Mayor interés posee su faz, de rasgos idealizados lógicamente, donde, pese a repetir los mismos recursos de siempre, el resultado final es muy notable.



59. Virgen de la Soledad. Zegama.



60. Virgen de la Soledad. Oñati.



61. Virgen de la Soledad. Aretxabaleta.



62. María Magdalena. Aia.

**59. Virgen de la Soledad. Zegama. San Martín. 1,30. Anónimo. C. 1750-1775.**

Titular de un retablo decimonónico situado en una pequeña capilla existente a los pies de la iglesia, en el lado del evangelio, es, como no podía ser de otra forma, imagen de vestir. A pesar de la datación asignada al mueble en el que se sitúa, la consideramos realización coetánea a cuantas vemos en estas páginas, si bien es cierto que las dificultades de catalogación inherentes al tema no harían sorprendente un sensible retraso en su factura. Sus manos se cubren por un bordado, mientras el habitual corazón con las siete dagas se dispone sobre su pecho, acusando un mayor dramatismo que las obras anteriores. Con el ceño fruncido, la boca se entreabre en un claro ademán de dolor, a duras penas contenido en esta acertada faz. Sin aportar, en buena lógica, nada al asunto en sí, la corrección demostrada por su desconocido autor la hace destacar en el conjunto que venimos examinando.

**60. Virgen de la Soledad. Oñati. San Miguel. Inaccesible. Anónimo. C. 1750-1775.**

Preside un retablo lateral de carácter rococó en el tercer tramo de la nave de la Piedad, capilla que habría sido muy remodelada según parece<sup>30</sup>, aunque ello no habría influido en este mueble, que se amolda perfectamente al marco arquitectónico. Con sus manos entrelazadas, cuelga de su cuello un largo rosario, elemento muy frecuente también, como sabemos, en estas imágenes. En esta ocasión, el dramatismo del instante representado se plasma esencialmente mediante las lágrimas que en cierta abundancia caen por las mejillas de María. En realidad, es un recurso fácil, otorgando una acusada teatralidad a esta efigie, que si bien es cierto no desmerece en absoluto, queda algo por debajo de la anterior.

**61. Virgen de la Soledad. Aretxabaleta. La Asunción. 1,32. Anónimo. C. 1750-1775.**

Obra de carácter tardío dentro del grupo, mantenemos la aproximación cronológica por la unidad temática concedida a estas composiciones, si bien hay que advertir sobre un posible retraso en su fecha de ejecución nuevamente. Imagen de vestir provista de los consabidos ojos de cristal, cuelga de su cuello un rosario y cubre una vez más sus manos con el característico bordado. Por lo que a su rostro se refiere, única parte que podemos admirar, la amargura del instante no es obstáculo para la búsqueda de una idealización y belleza plenamente logradas. De hecho, ésta es su principal virtud, pese a suponer una clara limitación de los valores dramáticos que habrían de caracterizarla.

**62. María Magdalena. Aia. San Esteban. 1,65. Anónimo. C. 1760-1770.**

Nuevo ejemplo de la generalización de imágenes de vestir en la época, es realización carente de excesivo interés. Provista del habitual tarro de perfumes que la caracteriza, se la efigia de manera tradicional. Con cabello largo, que cae en forma de melena ligeramente ondulada, la resolución de su faz, junto con el recubrimiento policromo, no es totalmente satisfactoria. De óvalo redondeado, aprieta los labios y baja la mirada hacia su derecha, en un gesto que denota melancolía y ensimismamiento. Como ya hemos señalado, su factura es algo mediocre, sin que sus cualidades formales alcancen relevancia ninguna.

30. Adelina MOYA y Otros, *Inventario Histórico Artístico del Valle de Oñati*, Vitoria, 1982, pág. 233.



63. San Juan Evangelista. Aia.



64. Nazareno. Hondarribia.



65. Verónica. Hondarribia.



66. San Juan Evangelista. Hondarribia.

**63. San Juan Evangelista. Aia. San Esteban. 1,74. Anónimo. C. 1760-1770.**

Pese a las diferencias existentes, la consideramos obra del mismo autor que la precedente. Es imagen de caballete también, provista de ojos de cristal y con los brazos articulados, lo que permitiría situarla en la actitud más conveniente. Muy hierático en su ademán, la factura de sus manos es bastante correcta, aunque en honor a la verdad hay que señalar que no se hallan muy logradas. Su cabello es largo y ondulado, mucho más agitado que el de la anterior, destacando el mechón sobre la frente. De mentón prominente, su gesto es casi inexpresivo, con la mirada dirigida hacia lo lejos. Igual que decíamos de la precedente, es efigie mediocre.

**64. Nazareno. Hondarribia. Nuestra Señora del Manzano. 1,45. Anónimo. C. 1760-1770.**

Damos inicio aquí al comentario de tres figuras de similar fecha de ejecución existentes en la villa costera. La calidad de la que nos ocupa ahora es ciertamente notable, deparándonos una de las imágenes más características de nuestra Semana Santa. Es enormemente difícil otorgarle un posible centro de procedencia, aunque no sorprendería una factura foránea. Compositivamente sigue el esquema habitual del tema presentado, sujetando Jesús la cruz en su lado derecho, sin ayuda alguna en esta ocasión. Tiene ojos de cristal, casi una constante en la época, aunque no hay ningún otro postizo. Con gesto anhelante, la naturaleza divina del Señor se impone, quedando relegada a un segundo plano la sangre que cae por los costados de esta atractiva faz. Es, como decíamos, obra muy apreciable.

**65. Verónica. Hondarribia. Nuestra Señora del Manzano. 1,66. Anónimo. C. 1760-1770.**

A la luz de los caracteres formales que definen a esta Verónica, no parece que su autoría coincida con la de la imagen anterior, por lo que bien podríamos hallarnos ante obras prácticamente coetáneas de dos escultores distintos. Fiel a la disposición iconográfica usual, no es realización de empaque, si bien es cierto que consigue un acabado aceptable cuando menos. Sujeta el velo en el cual aparece el Santo Rostro —de reducidas dimensiones— con ambas manos, de cierta finura en cuanto a su ejecución. Su cabello, en parte cubierto, cae en forma de melena sobre sus hombros. En lo que a su caracterización se refiere, reproduce ese gesto de tristeza tan frecuente en este tipo de imágenes relacionadas con la Pasión. El resultado es correcto, aunque queda algo por debajo del precedente.

**66. San Juan Evangelista. Hondarribia. Nuestra Señora del Manzano. 1,67. Anónimo. C. 1760-1770.**

Tampoco existen suficientes concordancias formales entre esta efigie y las anteriores como para suponerles una responsabilidad común, al menos de modo categórico. El carácter articulado de sus brazos permite un relativo enriquecimiento de las posibilidades escénicas, hallándose dotado además de los consabidos ojos de cristal, únicas peculiaridades, por denominarlas de algún modo, a reseñar aquí. De concepción teatral, eleva la cabeza, dirigiendo su mirada hacia lo alto. No cabe duda de que este gesto de resignación se amolda bien al carácter del tema, recurso ampliamente extendido por otra parte, cargado de efectismo como se halla. No es realización destacable, aunque mantiene un tono aceptable.



67. Nazareno. Ataun.



68. Cristo en la Cruz. Albiztur.



69. Cristo en la Cruz. Getaria.

**67. Nazareno. Ataun. San Martín. 1,00. Anónimo. C. 1760-1770.**

Igual que hacemos en la mayor parte de nuestro catálogo, la medida otorgada aquí corresponde al total de la figura, sin que efectuemos distinciones entre parte tallada y no. Cierto es que ello sería más correcto, pero no siempre ha sido posible actuar así, por lo que hemos preferido la unificación de datos. En el caso que nos ocupa, el busto de este Nazareno, única parte trabajada, mide 0,30 tan sólo, aunque hay que reseñar que las zonas verdaderamente labradas son en realidad su cabeza y manos. De estas últimas, digamos que son algo toscas, mientras que el apurado de la primera es en buena lógica mayor. Provisto de ojos de cristal, la estilización de sus rasgos es rasgo reseñable, habiéndose buscado un expresivismo apenas logrado finalmente.

**68. Cristo en la Cruz. Albiztur. Santa Marina. 1,36. Anónimo. C. 1760-1770.**

Situado en el altar mayor, nos hallamos ante un Crucificado próximo ya a los ideales neoclásicos, en su interpretación popular cuando menos, tratándose de una efigie de muy mediocre calidad. Sujeto a la cruz mediante tres clavos, curiosamente el estudio anatómico es correcto, recordándonos su tratamiento, al igual que el del perizoma, a las formas académicas. La cabeza es, sin embargo, parte menos destacada, sorprendiendo la caracterización facial del Salvador, que cabe definir como poco afortunada. El elemento cruento juega un importante papel en este caso, sin que su distribución nos parezca atinada. No cabe duda de que nos hallamos ante el producto de algún escultor regional, en un momento en el cual hay muy pocos autores a tener en cuenta.

**69. Cristo en la Cruz. Getaria. San Salvador. 1,00. Anónimo. C. 1760-1770.**

En la actualidad se halla en la sacristía de esta iglesia parroquial. Tampoco en esta ocasión nos hallamos ante una realización meritoria, siendo como es obra ciertamente mediocre. De canon reducido y formulación algo burda, resalta a primera vista la abundancia de sangre plasmada en el recubrimiento policromo, toda vez que se pone el énfasis en el aspecto doloroso. Apenas hay, en efecto, atisbo de divinidad en este Cristo. Por lo que al estudio de la anatomía se refiere, no hay apurado formal, sorprendiendo la ausencia de un mayor remarcamiento del arco torácico. A diferencia del anterior, es imagen más barroquizante, como en el mismo paño de pureza podemos apreciar, por lo que podríamos suponerle una datación temprana dentro del margen señalado. Sin embargo, la diferente adopción de los principios artísticos por los autores hace difícil llevar hasta sus últimas consecuencias esa observación, debiéndonos limitar a una consideración prácticamente coetánea. Como ya hemos señalado, sus valores artísticos son poco destacables.



70. Cristo yacente. Beizama.



71. Nazareno. Mutriku.



72. Virgen de la Soledad. Mutriku.

**70. Cristo yacente. Beizama. San Pedro. 1,00. Anónimo. C. 1760-1770.**

Esta reducida imagen se inserta en el banco del retablo colateral situado en la parte de la epístola, siguiendo una práctica que, como estamos teniendo ocasión de comprobar en nuestro estudio, sería relativamente habitual en la provincia guipuzcoana. De esta forma, este mueble de mediados del XVII se ha visto alterado en fecha muy posterior, disponiendo una efigie de Nuestra Señora de la Soledad que en su momento veremos como titular y convirtiendo el banco en una urna donde presentar este Cristo, que una vez más debemos calificar como de muy escaso mérito artístico. Cubierto por un paño bordado en su práctica totalidad, resulta por ello difícil situarlo en el tiempo. Así, aunque nos hayamos decantado por la cronología señalada, debemos advertir que, más que nunca, hay que tomar este dato con muchas reservas, pues no nos extrañaría un retraso sustancial en su factura, que bien podría llevarnos incluso hasta la siguiente centuria. En cualquier caso, recordemos que es obra mediocre.

**71. Nazareno. Mutriku. Iglesia del convento de Agustinas. 1,60. Anónimo. C. 1760-1770.**

Del mismo modo que ocurre con la siguiente, ocupa una hornacina a modo de urna, con un enmarque de tipo retablistico, hallándose situado en este caso en el lado del evangelio. Lo cierto es que ninguna de ellas salía en procesión, pero puesto que eran usadas para escenificar el Encuentro en el mismo templo, hemos creído conveniente su inclusión. Ambas efigies son de idéntico autor, aunque aquí efectuaremos su estudio de forma separada, tratándose de imágenes de vestir las dos. Esta que nos ocupa ahora es realización bastante notable. Se halla dotada de un sentido expresivo que se impone en última instancia, rehuyendo en cierta medida cualquier intento de idealización. Pese a haberse señalado una datación temprana, de inicios de este siglo más concretamente<sup>31</sup>, somos partidarios de retrasar —aun a riesgo de equivocarnos— su realización hasta el período señalado, tal y como los caracteres formales parecen indicar.

**72. Virgen de la Soledad. Mutriku. Iglesia del convento de Agustinas. 1,40. Anónimo. C. 1760-1770.**

Al otro lado de la iglesia, en el lado de la epístola, se encuentra esta imagen, que, como ya hemos indicado, se debería a idéntica gubia que la anterior. No sorprende por ello la relación formal existente entre las dos, perceptible lógicamente en su caracterización facial. En cuanto a su valoración, es igualmente pieza muy correcta, en la que prima el sufrimiento de la Madre ante el padecimiento y muerte de Jesús. Provista de una serenidad y belleza inherentes al tema, podemos decir que el equilibrio buscado entre estos conceptos y el sufrimiento de la Virgen se inclina hacia este último lado, sin que ello suponga renunciar a unos ideales estéticos certeramente plasmados aquí.

31. *Mutrikuko eliz-historia eta arte bilduma*, Mutriku, 1993, pág. 44, donde se otorga la fecha de 1718 como año de ejecución para ambas figuras.



73. Piedad. Rentería.



74. María Magdalena. Rentería.



75. Ecce Homo. Rentería.



76. La Oración en el Huerto de los Olivos. Arrasate.

**73. Piedad. Rentería. La Asunción. Inaccesible. Anónimo. C. 1760-1770.**

Preside un retablo lateral de idéntica cronología, bien pudiendo existir un pequeño desfase de unos diez años a lo sumo, lo que conllevaría un ligero retraso en su factura. Es difícil, de cualquier forma, adivinar si este grupo fue concebido para ocupar su lugar actual, aunque a tenor del resto de componentes temáticos no parece ser ese el caso. Ello no supone necesariamente modificar el momento de su realización, ratificándonos, en suma, en lo anteriormente señalado. Deteniéndonos ya en el comentario de esta composición, conviene resaltar en principio la calidad de la que goza, siendo uno de los exponentes más destacados de la época en nuestro estudio. Algunos de los rasgos que presenta, sobre todo en el caso de la Virgen, nos recuerdan la obra de Juan Pascual de Mena, lo que da fe de su valor. Algo deteriorado el grupo, María sostiene a Cristo, inerte ya, sobre sus rodillas, mientras sendos serafines le sujetan de cada brazo. La figura del Salvador describe una acusada serpentinata, siendo la de María la más notable. Parece evidente que nos hallamos en un momento de transición entre las formas barrocas y neoclásicas, aunque el dinamismo del que hace gala el conjunto inclina el peso hacia las primeras.

**74. María Magdalena. Rentería. La Asunción. 0,85. Anónimo. C. 1760-1770.**

Situada a los pies del templo, goza de carácter exento, al igual que ocurre con otras imágenes de sentido procesional también. Arrodillada en una peana que adquiere forma rocosa, es su vida penitente la que cobra pleno protagonismo aquí, con el libro, el cráneo, sus vestimentas y la actitud orante que demuestra, incluida como se halla en un marco pretendidamente natural. Con el cabello largo que cae sobre los hombros, dirige su mirada hacia lo alto, en devota compostura de oración. Su expresión, entre el patetismo y la entrega a Dios, es la que se impone, precisamente porque el tratamiento corporal no interesa en absoluto. Dadas las limitaciones de las realizaciones inscritas en nuestro trabajo, debemos calificarla como notable, aunque si hiciéramos abstracción de semejante limitación, sería más adecuado hablar de corrección, sin más.

**75. Ecce Homo. Rentería. La Asunción. 1,15. Anónimo. C. 1760-1770.**

En el momento de proceder a nuestro examen se hallaba ubicado en el acceso al coro. Desde presupuestos estilísticos es la más avanzada de las imágenes de Rentería que aquí estamos analizando. No sería de extrañar, por tanto, un retraso en su ejecución, aunque no creemos que de producirse supusiera una modificación sustancial con respecto a la aproximación propuesta. Cristo aparece efígrado en posición sedente, con las manos atadas y sosteniendo la característica caña con su mano derecha. Parece haber cierta despreocupación en su ademán, al tiempo que una resignada aceptación con respecto a su futuro inmediato. Es esa relativa frialdad la característica más señalada en este caso, algo que posiblemente podamos explicar por el importante papel que los principios neoclásicos tienen aquí. Por supuesto, ello no supone demérito alguno, hallándonos nuevamente ante una señalada realización.

**76. La Oración en el Huerto de los Olivos. Arrasate. San Juan Bautista. Cristo: 1,40. Angel: 0,60. Anónimo. C. 1760-1770.**

Nos hallamos ante una de las composiciones más problemáticas de cuantas hemos de ver en estas páginas, algo que encuentra explicación en las realmente pésimas condiciones de depósito, como en reiteradas ocasiones hemos hecho notar. Además, parece que los dos componentes de la escena corresponden a momentos diferenciados, algo que no hace más que dificultar nuestra tarea. De esta forma, la figura del ángel es a nuestro juicio anterior, de los primeros decenios de la centuria que nos ocupa, mientras la talla de Cristo se inscribiría en el lapso temporal ya indicado. Ninguna de las dos goza de excesivo interés, siendo nota a señalar la utilización de ojos de cristal en el caso del Señor. De factura no destacable, por tanto, bien podemos decir que se trata de correctos ejercicios escultóricos.



77. Nazareno. Arrasate.



78. Cristo yacente. Pasai San Pedro.



79. Nazareno. Usurbil.



80. María Magdalena. Azkoitia.

**77. Nazareno. Arrasate. San Juan Bautista. 1,20. Anónimo. C. 1760-1770.**

Igual que ocurre con la mayor parte de imágenes correspondientes a esta localidad, su estado de conservación no es muy bueno. Es efigie de vestir, habiéndose labrado únicamente manos, pies, torso y, por supuesto, cabeza. Los brazos son articulados, lo que permitiría una adecuada disposición con la cruz, y los ojos de cristal, para dar mayor verismo al resultado final. Es obra algo tosca, aunque en absoluto desmerece, debiendo ver su autoría en algún maestro de la zona. Pese al acento expresivo que muestra, lo cierto es que no se vislumbra un deseo de cargar las tintas sobre este aspecto. La introspección es quizá su principal cualidad, algo que no beneficia en demasía al resultado final.

**78. Cristo yacente. Pasai San Pedro. San Pedro. 1,24. Anónimo. C. 1760-1770.**

Prima el efectismo en este caso, algo que, como es fácil suponer, se logra mediante la abundancia de sangre. Tal es así, que bien podemos decir que nos hallamos ante el Cristo más cruento de cuantos llevamos registrados, habiéndose llegado a términos un tanto desmesurados. Por supuesto, ello no palía las limitaciones de la obra, cuya valoración nos lleva a considerarla realización mediocre, dentro de la tónica dominante en las piezas que aquí se incluyen en el setecientos. Las incorrecciones en el canon y el escaso tratamiento anatómico son sus principales limitaciones, mientras que la caracterización facial, sin ser destacable, resulta más correcta. El acento puesto en el martirio y fenecimiento no hace sino perjudicar su consideración, y es que, como ya señalamos, es producción muy modesta.

**79. Nazareno. Usurbil. San Salvador. 1,70. Anónimo. C. 1760-1770.**

Se custodia en una de las dependencias parroquiales, tratándose de un correcto exponente del tema representado. Tallado en su totalidad, las manos no se han apurado en exceso, concentrándose todo el esfuerzo de su anónimo creador en la cabeza, donde es necesario consignar el uso de ojos de cristal. Eleva su mirada hacia lo alto, con resignada aceptación, arqueando las cejas y entreabriendo la boca, en atinada caracterización psicológica. Con todo, no es realización cimera, ni mucho menos, debiendo calificarla de aceptable representación del período histórico consignado.

**80. María Magdalena. Azkoitia. Santa María la Real. 1,61. Anónimo. C. 1760-1770.**

Como en su momento consignamos, existe en esta localidad un grupo de imágenes procesionales procedentes del desaparecido convento de San Francisco de Elgoibar, siendo ésta una de ellas<sup>32</sup>. A pesar de la dificultad de su catalogación, por el reacondicionamiento sufrido, la consideramos realización de hacia este momento, aunque con las naturales reservas. Con cabellera postiza, el repinte del rostro no es muy afortunado, presentando como único valor señalable la honda tristeza de su faz. Como atributo porta el habitual tarro de perfumes, que sujeta con ambas manos. Es obra de muy escaso interés, tales son las variaciones sufridas.

32. Ignacio CENDOYA ECHANIZ, «Kristoren Pasioa eta Heriotza...», págs. 212-213.



81. Virgen de la Soledad. Asteasu.



82. Virgen de los Dolores. Aia.



83. Virgen de la Soledad. Ataun.



84. Virgen de la Soledad. Eskoriatza.

**81. Virgen de la Soledad. Asteasu. San Pedro. Inaccesible. Anónimo. Ultimo cuarto del siglo.**

Esta imagen inicia un nuevo grupo de esta temática, catalogado genéricamente como realizaciones del último cuarto de siglo, clasificación que no pretende ser completamente rígida, dada la dificultad que en ocasiones caracteriza al tema. La Virgen de la Soledad de Asteasu es la titular de un pequeño retablo lateral de carácter rococó, con el calvario en el remate y un Cristo yacente en el banco. Sin embargo, el carácter tardío del último hace muy plausible que nos hallemos ante un nuevo caso de alteración en fecha avanzada de un mueble litúrgico. En concreto, la imagen que nos ocupa sostiene con sus manos un paño con la corona de espinas del Hijo. Con ojos de cristal, y muy probablemente carácter de vestir, su rostro es un buen ejercicio escultórico, primando el dolor de María sobre la belleza que normalmente la define. De hecho, no es obra reseñable.

**82. Virgen de los Dolores. Aia. San Esteban. 1,50. Anónimo. Ultimo cuarto del siglo.**

Como casi siempre ocurre en este tipo de composiciones, es imagen de caballete o de vestir y tiene ojos de cristal. Cubiertas como se hallan las manos por un bordado, es consecuentemente su rostro la única parte que nos interesa desde presupuestos artísticos. Antes de entrar en su consideración, conviene recordar que presenta la daga clavada en su pecho, sosteniendo en sus manos un rosario, elementos iconográficos ciertamente habituales, aunque de suma importancia el primero, por cuanto define al tipo. Adentrándonos ya en el comentario de su faz, bien podemos decir que el análisis pormenorizado no arroja un resultado satisfactorio, imponiéndose plenamente la impresión de conjunto.

**83. Virgen de la Soledad. Ataun. San Martín. 1,40. Anónimo. Ultimo cuarto del siglo.**

Ocupa un retablo lateral en una capilla situada en el lado de la epístola. Este mueble, muy sencillo, consta de único cuerpo y remate triangular, inscribiéndose ya en los inicios del Neoclásico, hacia 1780 ó 1790 quizá, fecha que podría hacerse extensible a la propia imagen. La Virgen sostiene nuevamente un bordado, aunque en esta ocasión no une sus manos, único rasgo de carácter iconográfico digno de mención. Efigie de caballete, tampoco la resolución de su cabeza es muy afortunada, si bien es cierto que la caracterización de su faz, de sus rasgos en suma, resulta bastante correcta. Lástima que el ropaje resulte inadecuado a la hora de cubrir su frente, detalle que perjudica su correcta apreciación.

**84. Virgen de la Soledad. Eskoriatza. San Pedro. Inaccesible. Anónimo. Ultimo cuarto del siglo.**

Titular del retablo colateral situado en el lado de la epístola, de acento decididamente neoclásico ya, es la mejor de las obras analizadas hasta el momento en este pequeño grupo. Claro que ello no supone otorgarle una gran valía, pero sí que debemos considerarla digno exponente del tema. Sin que falten los habituales bordado y rosario, cuenta con un corazón atravesado por espadas a modo de broche sobre el pecho. De rasgos estilizados, el dolor contenido de María se vislumbra en su triste semblante, sin que aquí haya lugar para las lágrimas. Desde este punto de vista, debemos considerar como muy afortunado el estudio psicológico, siendo este aspecto principal responsable de la valoración efectuada con anterioridad.



85. Virgen de la Soledad. Gabiria.



86. Verónica. Oñati.

**85. Virgen de la Soledad. Gabiria. Santa María. 1,40. Anónimo. Último cuarto del siglo.**

Preside un retablo lateral en el lado del evangelio, mueble éste que se inscribe plenamente en el Neoclásico, debiendo datarlo en las postrimerías del siglo ya, quizá incluso en los inicios de la siguiente centuria. Igual ocurre con la imagen que nos ocupa, que no introduce novedad alguna en su plasmación iconográfica. En cuanto a su rostro, única zona visible, es realización muy correcta, en la línea de lo señalado para la precedente. De mejor factura, se inscribe en toda una serie de realizaciones acometidas durante estos años, lo que explica el éxito del tema en toda la provincia, sin que su uso procesional pueda ser probado en muchos casos.

**86. Verónica. Oñati. Convento de la Santísima Trinidad de Bidaurreta. 1,42. Anónimo. Último cuarto del siglo.**

Finalizamos el análisis de imágenes correspondientes a este siglo XVIII por medio de esta Verónica, que hemos incluido en el grupo final debido a sus características y posible datación, conscientes de que temáticamente supone una clara ruptura, razón por la cual la presentamos en último lugar. De hecho, la consideramos realización de principios del periodo señalado, con influencia de la estatuaria rococó. Es imagen de vestir, sosteniendo con ambas manos el Verdadero Rostro del Señor. Por lo que a sus cualidades formales se refiere, digamos que la estilización y tendencia a la idealización en sus rasgos no palió la modestia del resultado final, y es que nuevamente nos hallamos ante una obra carente de entidad.

### 3. EL SIGLO XIX

El siglo XIX es —siempre en referencia a lo examinado en el presente catálogo— un periodo un tanto confuso, incluso de transición en cierto sentido, en el que las formas evolucionan desde propuestas mayoritariamente tardobarrocas en origen hacia fórmulas de signo industrial ya, en las que un aire pretendidamente clasicista no oculta la completa ausencia de creatividad artística. No ha de sorprender por ello que nuestra clasificación distinga dos periodos claramente definidos, artificialmente separados por el ecuador de esta centuria. Así, durante la primera mitad del siglo asistimos a realizaciones de corte neoclásico, a pesar de que, incluso teniendo presente las peculiaridades de la escultura regional, sólo de manera muy superficial podamos ligar la mayor parte de las obras analizadas a ese movimiento, aferradas como se hallan al pasado más reciente. Por otro lado, el segundo periodo apuntado supone una clara evolución, perceptible en los tipos físicos empleados sobre todo, sin que sea posible plantear un avance creativo propiamente dicho por tanto. Obviamente, una de las principales causas de esta ausencia de uniformidad reside en nuestra decisión de agrupar todas estas efigies bajo un epígrafe tan artificial como el aquí empleado. Sin embargo, debemos justificar esta opción por la incorrección que igualmente supondría distinguir entre el Neoclásico por un lado y la plástica contemporánea por otro, uniendo las realizaciones del segundo periodo con las del siglo posterior, sin que un tratamiento individualizado tuviera tampoco sentido. Por supuesto, ya hemos visto que cualquier ligazón con los movimientos internacionales es algo que no puede justificarse más que superficialmente, y sólo en la primera mitad del periodo. Por desgracia, la calidad de estas interesantes manifestaciones cae hasta niveles ínfimos, existiendo una necesaria continuidad iconográfica que provoca la homogeneidad del fenómeno y una relación formal motivada por la falta de entidad y capacitación de sus desconocidos autores. Existe, por tanto, una relativa continuidad entre estas efigies decimonónicas, sin duda tenue, pero más sólida en cualquier caso que la que podríamos buscar con los desarrollos posteriores. Así las cosas, y sin olvidar cuestiones de índole pedagógica, nos ha parecido que la solución menos traumática de todas era optar por un apartado como el presente, donde la calidad decrece progresivamente a pasos agigantados. Para finalizar ya con este preámbulo, avancemos tan sólo el predominio de la Virgen de la Soledad en cuanto a los temas representados, con casi la mitad de composiciones, y es que la devoción mariana se impone netamente. En otro orden de cosas, todas las piezas son anónimas, por lo que a partir de ahora se suprime esa referencia en el encabezamiento.



87. Virgen de la Soledad. Segura.



88. Virgen de la Soledad. Errezil.



89. Virgen de la Soledad. Alegia.



90. Nazareno. Legorreta.

**87. Virgen de la Soledad. Segura. La Asunción. 1,60. Primera mitad del siglo.**

Situada en un pequeño retablo lateral —que podría corresponder al ejecutado por Juan García de Berástegui a principios de los años cincuenta del siglo XVII<sup>33</sup>— de una capilla del lado del evangelio donde se guardan gran parte de las imágenes procesionales de esta localidad, es realización que creemos puede fecharse hacia los años iniciales del XIX. Es de suponer que se trata de una efígie de caballete y que sus brazos son articulados, como la postura que los mismos adoptan nos hace pensar. Por otro lado, tiene ojos de cristal. Dentro de las posibilidades del tema, es obra llena de dramatismo, conseguido mediante el ademán y el dolor expresado en su cara. Aunque las manos sean algo toscas, el tratamiento del rostro es atinado, siendo este aspecto el que provoca nuestra consideración de obra correcta, meritoria incluso dentro del contexto en el cual nos desenvolvemos.

**88. Virgen de la Soledad. Errezil. San Martín. Inaccesible. Primera mitad del siglo.**

Al igual que ocurría con la anterior, preside también un retablo lateral situado en el lado del evangelio, mueble de hacia 1660 donde se la incluiría en fecha por tanto tardía, al igual que ocurre con el Cristo yacente que ocupa la mesa de altar. Ocultas las manos de la Virgen por un paño bordado y con el característico rosario colgando de sus brazos, debemos centrarnos en su faz, única parte que podemos admirar. Lo cierto es que a tenor de lo aquí efectuado no nos hallaríamos ante un maestro digno de ser tenido en cuenta, toda vez que su obra resulta muy poco afortunada. Datable hacia los primeros años de la centuria que nos ocupa, es en definitiva obra de escasísima calidad.

**89. Virgen de la Soledad. Alegria. San Juan Bautista. 1,50. Primera mitad del siglo.**

Dispuesta en una capilla del lado de la epístola, esta efígie sería más tardía que las anteriores, bien pudiendo situarse su factura en torno a los años veinte o treinta cuando menos, si bien es cierto que tampoco nos sorprendería un mayor retraso en su datación. Es imagen de vestir, que sostiene en su mano izquierda el rosario, mientras en la otra sujeta un bordado. Presenta, además, el habitual corazón traspasado por las siete dagas sobre el pecho, a modo de broche por decirlo de algún modo. Es imagen preciosista, con rasgos idealizados, donde apenas unas pocas lágrimas introducen la nota de patetismo que caracteriza al tema. De todos modos, el encarnado limita un tanto sus valores plásticos, que, como hemos indicado, son ciertamente estimables.

**90. Nazareno. Legorreta. San Salvador. 1,10. Primera mitad del siglo.**

Ocupa, curiosamente, el banco del retablo mayor —aproximadamente un siglo anterior—. bajo la calle del evangelio, a modo de urna. Del mismo modo ocurre con la figura que a continuación veremos. Ambas pertenecen a idéntica mano, aunque nosotros nos decantemos por un tratamiento individualizado. Volviendo a la figura del Señor, éste se halla arrodillado, orientado hacia el centro, en correspondencia con la otra imagen. Tiene ojos de cristal —aunque desgraciadamente uno de ellos se haya perdido—, haciendo uso de fórmulas de expresión próximas al rococó, pese a que, en base a sus cualidades formales, nos hayamos decantado por una realización más tardía. De este modo, la consideramos obra de esta primera mitad del XIX, quizá de hacia los años veinte también, aunque es extremadamente difícil apurar tanto en esta cuestión. Sea como fuere, es obra meritoria, de lo más interesante del conjunto a examinar en este siglo.

33. Ignacio CENDOYA ECHANIZ, *El retablo barroco...*, pág. 191. Aunque en este trabajo lo dábamos por desparecido, las características de este mueble, algo modificado, nos hacen pensar en la posibilidad apuntada.



91. Virgen de la Soledad. Legorreta.



92. Nazareno. Orio.



93. Ecce Homo. Donostia-San Sebastián.



94. Nazareno. Asteasu.

**91. Virgen de la Soledad. Legorreta. San Salvador. 1,70. Primera mitad del siglo.**

El acondicionamiento tardío del retablo mayor se ilustra perfectamente mediante la inclusión de esta obra, cuya concepción compositiva —de pie— y consiguientes dimensiones obligarían a un esfuerzo para modificar este espacio, que pensamos existiría en origen, pero posiblemente para acoger algún tipo de reliquia. En cuanto a la obra que nos ocupa, es imagen de caballete con los correspondientes ojos de cristal, prácticamente una constante ya. Destaca la enorme expresividad de sus manos, de factura aceptable y nervioso ademán. De concepción dolorosa, como no podía ser de otra forma, las lágrimas aumentan el dramatismo presente ya en sus rasgos. Debemos considerarla como realización aceptable, aunque queda por debajo de la anterior.

**92. Nazareno. Orió. San Nicolás. 1,50. Primera mitad del siglo.**

Guardado en una de las dependencias parroquiales, además de la cabeza tan sólo presenta tallados el torso, pies y manos. Por otro lado, tampoco se ha labrado el cabello, por lo que suponemos que se haría uso del correspondiente postizo para su discurrir procesional. Aparece provisto de ojos de cristal. De difícil ubicación en el tiempo, el componente barroco no ha desaparecido por completo, algo habitual por otro lado en múltiples manifestaciones de nuestra escultura policromada cronológicamente neoclásica, pero que complica en ocasiones una correcta datación. A pesar de ello, estimamos que su realización puede cifrarse en fechas muy cercanas a las anteriores. Se trata de una composición de escaso interés, mediocre desde un punto de vista formal.

**93. Ecce Homo. Donostia-San Sebastián. San Vicente. 1,20. Primera mitad del siglo.**

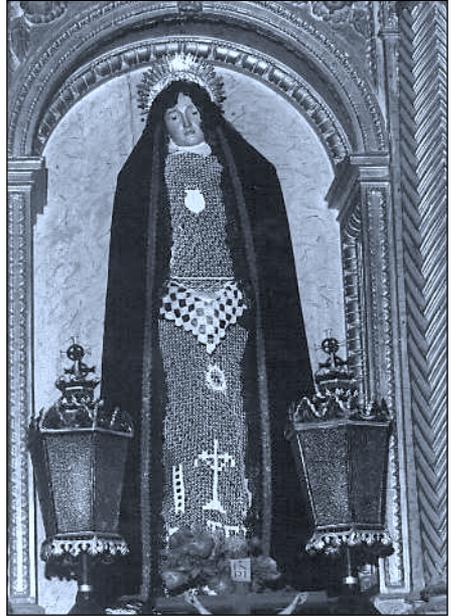
Estamos ante una de las realizaciones más notables de este siglo, tan pobre por otro lado en nuestro catálogo. De hecho, en pocas ocasiones hallaremos aquí una pieza que, como ésta, demuestre una efectiva asimilación de los principios neoclásicos, aunque sea dentro de las limitaciones inherentes a la escultura religiosa en la zona, sólo excepcionalmente superadas. Datable en fechas similares a las que venimos señalando en anteriores composiciones, este Ecce Homo se dispone en posición sedente. Muy correcto en el tratamiento formal, la rica decoración del manto le otorga cierta suntuosidad, que contrasta vivamente con la aceptación del sufrimiento por parte de Cristo. Pese a no contar con un desarrollo excepcional, es tan desolador el contexto en el cual nos movemos, que brilla con luz propia en el conjunto.

**94. Nazareno. Asteasu. San Pedro. 1,22. Primera mitad del siglo.**

Retirado a una dependencia de la propia iglesia parroquial, esta imagen ilustra claramente —sin ánimo de desmerecer su función y valor— lo que señalábamos en nuestro comentario anterior. Ajena prácticamente a criterios estilísticos propios de un periodo u otro, es obra carente de entidad alguna. Tallada en parte tan sólo, este Cristo posee brazos articulados y ojos de cristal. No hay casi emoción alguna en su rostro, demostrando un hieratismo poco apropiado para el instante plasmado. Es difícil situarlo en el tiempo, si bien nos hemos decantado por el periodo señalado para las anteriores realizaciones, conscientes de un posible desfase.



95. Virgen de la Soledad. Hondarribia.



96. Virgen de la Soledad. Beizama.



97. Virgen de la Soledad. Arroa (Goikoa).



98. San Juan Evangelista. Eibar.

**95. Virgen de la Soledad. Hondarribia. Nuestra Señora del Manzano. Inaccesible. Primera mitad del siglo.**

Titular de un retablo lateral situado en el lado del evangelio, efectuado al parecer hacia 1731<sup>34</sup>, creemos que se trata de una realización del primer tercio de este siglo, sin que sea fácil efectuar mayores precisiones. Presenta una daga hundida en el corazón, a modo de aplicación superpuesta en realidad, por lo que nos decantamos por la advocación señalada. Con las manos cruzadas, una de ellas sujeta ese corazón, algo frecuente en estos casos, aunque aquí sea excepción. Pese a la relativa corrección formal, con un logrado gesto de dolor, debemos considerarla como obra poco destacable.

**96. Virgen de la Soledad. Beizama. San Pedro. 1,15. Primera mitad del siglo.**

Preside el retablo colateral del lado de la epístola, hallándose bajo ella, en el banco, el Cristo yacente que en la anterior centuria veíamos (nº 70). Esta imagen que ahora nos ocupa es de caballete, como ocurre prácticamente siempre con este tema. Sus manos se hallan entrelazadas, en actitud de ruego podríamos decir, sin que nos sea posible admirarlas, cubiertas como se hallan por un paño. En cuanto a su rostro, demuestra claramente la escasa capacitación de su autor. Datable en torno a la tercera o cuarta década del siglo, no es obra apreciable.

**97. Virgen de la Soledad. Arroa (Goikoa). San Esteban. 1,50. Primera mitad del siglo.**

A los pies del templo, ocupa un retablo lateral en el lado de la epístola, mueble de carácter netamente neoclásico, y donde antaño existiera un Cristo yacente bajo ella. Como es comprensible, repite la disposición y caracteres propios de la figura plasmada, tratándose de una imagen de vestir con ojos de cristal como postizo que da mayor verosimilitud a la realización escultórica. Sus manos se hallan cubiertas por un bordado, sin que falte tampoco el corazón traspasado por siete dagas sobre su pecho. Su faz no es destacable, aunque sí más lograda que la anterior, con la que compartiría muy probablemente la fecha de ejecución.

**98. San Juan Evangelista. Eibar. San Andrés. 1,60. Primera mitad del siglo.**

Realización notable situada igualmente a los pies de la iglesia, comparte un pequeño altar en el lado del evangelio con otras composiciones de función también procesional en su día. Curiosamente, el santo no se ha efigiado de la forma más tradicional, por cuanto su cabello ondulado es más corto de lo habitual, sin llegar a la melena. En otro orden de cosas, conviene señalar la práctica ausencia de teatralidad que demuestra, con sus manos entrelazadas y la cabeza ligeramente inclinada hacia su derecha, con la mirada dirigida hacia lo alto. Con una encarnación a pulimento, algo frecuente, el preciosismo del acabado influye en un atractivo resultado. Pese a no alcanzar enorme calidad, queda, por tanto, a un nivel aceptable.

34. Florentino PORTU, *Hondarribia: Notas históricas y curiosidades*, San Sebastián, 1989, pág. 610, donde parece referirse a este mueble.



99. Virgen de la Soledad. Eibar.



100. Virgen de la Soledad. Beasain.



101. Virgen de la Soledad. Bergara.



102. Virgen de la Soledad. Zizurkil.

**99. Virgen de la Soledad. Eibar. San Andrés. 1,60. Primera mitad del siglo.**

Se trata de una nueva imagen de caballete, obra muy probablemente del mismo creador de la anterior, como parecen dar a entender sus cualidades formales. No hay, por supuesto, aportación iconográfica alguna en su desarrollo, con el bordado cubriendo sus manos y el rosario que cuelga de ellas. Igual que ocurría con la precedente, el recubrimiento policromo es en esta ocasión afortunado, potenciando los valores plásticos de la propia figura. Por otro lado, igualmente atinado es el estudio psicológico, sin buscar los efectos más dramáticos, además de no renunciar a la idealización de rasgos que define a María. Próxima, probablemente, a mediados de siglo, es realización muy correcta.

**100. Virgen de la Soledad. Beasain. La Asunción. Inaccesible. Primera mitad del siglo.**

Creemos que puede compartir su fecha de ejecución con la anterior, hallándose dispuesta como titular de un retablo tardío situado en el lado de la epístola, sobre un Cristo yacente que en su momento veremos. Suponemos que se trata de una efigie de vestir, como es norma para el tema. Sus manos entrelazadas no se ocultan plenamente en esta ocasión por el característico paño, demostrando una correcta labor, sin más, por cuanto tampoco serían elemento prioritario para el autor. En cuanto a su rostro, aquí es donde se vuelca el talento del artista, que no hay que desmerecer ante lo aquí hecho. En efecto, nos hallamos ante una obra muy atractiva, pareja prácticamente en interés a la precedente.

**101. Virgen de la Soledad. Bergara. Santa Marina. Inaccesible. Primera mitad del siglo.**

Ocupa un pequeño retablo lateral en el lado de la epístola, al fondo de la nave. Cronológicamente sería de hacia mediados de la centuria, sin que nos sorprendiera un retraso con respecto a la fecha otorgada. De carácter algo más dramático que las que acabamos de ver, sus manos no se hallan unidas, disponiéndose además a la altura del pecho. Aunque sostiene el habitual bordado y el rosario, ese gesto introduce ya una actitud más dolorosa, acompañada por su triste semblante. De rasgos estilizados, hay una búsqueda consciente de belleza, pero sin renunciar a esa poderosa carga de sufrimiento. Con todo, queda por debajo de las dos anteriores. Para finalizar, apuntemos que no salía en procesión, pero puesto que se usaba para escenificar el Encuentro, hemos decidido incluirla en nuestro catálogo.

**102. Virgen de la Soledad. Zizurkil. San Millán. 1,35. Primera mitad del siglo.**

Difícil de situar en el tiempo, creemos que podría ser obra cercana a mediados de siglo, aunque en esta ocasión nos parece preferible otorgarle un mayor lapso temporal, por lo que aceptamos la referencia genérica otorgada en el encabezamiento. Es imagen de vestir, que sigue la disposición más repetida en nuestro estudio para estas composiciones, por lo que obviamos su reiteración. Pese al intento de plasmar el sufrimiento interior de la Madre, lo cierto es que nos hallamos ante una realización carente de valía artística, sin interés desde presupuestos puramente formales.



103. Virgen de la Soledad. Zaldibia.



104. Virgen de la Soledad. Itziar.



105. Virgen de los Dolores. Usurbil.



106. Virgen de la Soledad. Oiartzun.

**103. Virgen de la Soledad. Zaldibia. Santa Fe. 1,40. Primera mitad del siglo.**

Seguimos desenvolviéndonos en fechas similares, sin que sean fáciles las precisiones, dada la uniformidad del tipo efigiado. Esta imagen, de caballete, es la titular de un retablo lateral situado en el lado del evangelio, prácticamente a los pies del templo. No faltan los elementos habituales, bordado, rosario e incluso corazón con las siete espadas sobre el pecho, sin que la calidad alcanzada en la plasmación de la Virgen sea digna de consideración. Posee mayor entidad que la precedente, pero ello no palía su indudable modestia.

**104. Virgen de la Soledad. Itziar. Nuestra Señora. 1,40. Primera mitad del siglo.**

Figura de canon alargado, es efigie de vestir dotada de los consabidos ojos de cristal. Cubre sus manos con el característico paño, al tiempo que sujeta un rosario y muestra el corazón atravesado por una espada sobre el pecho. De expresión anhelante, el estudio psicológico no se halla plenamente logrado, aunque tampoco podamos considerarlo desacertado del todo. Mantiene la tónica de mediocridad en la que nos movemos en este siglo, si bien supera levemente en calidad a la que acabamos de ver.

**105. Virgen de los Dolores. Usurbil. San Salvador. 1,65. Primera mitad del siglo.**

La espada clavada en el pecho es la única —importante por otro lado— variación con respecto a los exponentes anteriores, definiendo la advocación en última instancia. Sujeta con sus manos entrelazadas un rosario, aunque en esta ocasión no se hallan cubiertas, apreciándose una falta de apurado que demuestra cierta relajación en este aspecto. Por otro lado, su rostro muestra claramente el dolor que embarga a María, renunciando en parte a la idealización que normalmente la caracteriza. En cuanto a su valoración, cabe señalar que no es realización a destacar, aunque no desentone.

**106. Virgen de la Soledad. Oiartzun. San Esteban. 1,20. Segunda mitad del siglo.**

Englobadas en una referencia cronológica ciertamente amplia, iniciamos ahora el inventario de imágenes pertenecientes a la segunda mitad del siglo, siempre teniendo presente la dificultad de datar muchas de estas piezas y los posibles errores en los cuales podamos en consecuencia incurrir. Esta de Oiartzun es realización que presumimos pertenecería a mediados de la centuria, esto es, a los primeros momentos del periodo apuntado. Fiel a la disposición iconográfica usual, sus manos unidas no demuestran gran interés, siendo obra de escasa calidad, sin que la caracterización resulte demasiado afortunada, aunque tampoco alcance un nivel desdeñable.



107. Virgen de la Soledad. Mutriku.



108. Virgen de la Soledad. Deba.



109. Virgen de la Soledad. Lezo.



110. Virgen de la Soledad. Andoain.

**107. Virgen de la Soledad. Mutriku. La Asunción. Inaccesible. Segunda mitad del siglo.**

Ubicada en la sacristía, donde se dispone a cierta altura sobre un Cristo yacente, suponemos que, como casi siempre ocurre con este tema, se tratará de una imagen de vestir. Resulta difícil situarla en el tiempo. Nos inclinamos a pensar en la década de los cincuenta o sesenta para su fecha de ejecución, pues sus características así parecen indicarlo. En esta ocasión, el dramatismo del instante narrado se ha acentuado de forma clara en la faz de la Virgen. De esta forma, no sólo las lágrimas caen de sus ojos, sino que éstos se hallan enrojecidos por el llanto, en un efectismo que, sin embargo, no termina de satisfacerlos. Por lo que a su valoración toca, limitémonos a señalar que mantiene la tónica dominante en este siglo.

**108. Virgen de la Soledad. Deba. Santa María. 1,54. Segunda mitad del siglo.**

Más tardía que la anterior, es, por supuesto, imagen de caballete. Nuevamente nos hallamos ante el problema de su datación, una constante en realidad a partir de ahora. A nuestro juicio, es evidente que se trata de un desarrollo más evolucionado que los vistos hasta el momento, aunque no creemos oportuno realizar mayores acotaciones cronológicas, ante las dificultades inherentes a semejante empeño. Desprovista de elementos tan característicos como son el paño bordado o el rosario, cruza ambas manos en gesto implorante. Sin ser obra destacable, sí que hay cierta sensibilidad en la ejecución, con una corrección formal que se impone por completo a sus limitaciones.

**109. Virgen de la Soledad. Lezo. San Juan Bautista. Inaccesible. Segunda mitad del siglo.**

Ocupa el remate de un retablo lateral, presidido por la Sagrada Familia, en el lado de la epístola. Pese a contar con sus atributos, por denominarlos de algún modo, más frecuentes, aspecto reseñable es que sus manos se hallan situadas a diferente altura. Puede ser, por ello, que sus brazos sean articulados, aunque la imposibilidad de examinarla no nos permite confirmar tal sospecha. En cualquier caso, digamos que se hallan toscamente ejecutadas, defecto en realidad extensible a toda la labor. Su rostro denota casi más una fuerte impresión que el dolor que habría de caracterizarla, sin que los rasgos se hayan dibujado con soltura. En suma, debemos considerarla realización mediocre.

**110. Virgen de la Soledad. Andoain. San Martín. Inaccesible. Segunda mitad del siglo.**

Titular de un pequeño retablo lateral situado bajo el coro, en el lado del evangelio, es realización tardía a nuestro juicio, de hacia la década de los setenta u ochenta quizá, tal vez posterior. Bajo ella, en el centro del banco de ese mueble, hay un Cristo yacente, repitiendo un esquema muy frecuente en la provincia. Centrándonos en la figura de María, señalar que cuenta con un canon alargado. La idealización es el rasgo principal en su ejecución, que denota cierta sensibilidad, de tal forma que nos hallamos ante una imagen ciertamente aceptable, sobre todo ante el contexto ya apuntado.



111. Virgen de los Dolores. Amezketa.



112. Virgen de la Soledad. Urnieta.



113. Virgen de la Soledad. Orio.



114. Nazareno. Itziar.

**111. Virgen de los Dolores. Amezketeta. San Bartolomé. 1,37. Segunda mitad del siglo.**

Al igual que ocurría con la precedente, es figura muy evolucionada, lo que nos indica una ejecución tardía que podría hallarse próxima al cambio de siglo, siempre dentro de un margen amplio, claro está. Preside también un retablo lateral situado en el lado del evangelio, siendo única ocupante de ese mueble concebido para ella. Tiene ojos de cristal, pero se halla tallada en su totalidad, detalle revelador de la evolución con respecto a modelos anteriores. Apenas visible, la daga clavada en el pecho define el tipo. Cubiertas sus manos por un bordado, su rostro es muy expresivo, demostrando claramente el sufrimiento de la Virgen. Con todo, no es obra destacable.

**112. Virgen de la Soledad. Urnieta. San Miguel. 1,38. Segunda mitad del siglo.**

Posiblemente sea anterior a la de Amezketeta, si bien no creemos que la diferencia existente sea muy sensible. Es imagen de vestir, provista de ojos de cristal. Pese a que el estudio psicológico, la plasmación del dolor de María, sea cuando menos aceptable, no es realización meritoria, constante prácticamente en todas las imágenes que vemos en esta centuria. Es perceptible la evolución sufrida con respecto a modelos anteriores, sobre todo en el ideal de belleza, aunque sin olvidarnos del canon, etc. No cabe duda de la pérdida de entidad que este periodo otorga a la estatuaria religiosa.

**113. Virgen de la Soledad. Oriu. San Nicolás. 1,35. Segunda mitad del siglo.**

Figura de caballete guardada en dependencias parroquiales, únicamente nos interesa su cabeza. Tiene ojos de cristal, percibiéndose de forma clara el corte efectuado para su inclusión, en un proceso utilizado desde tiempos pretéritos. Su carácter tardío se halla fuera de toda duda, aunque más difícil es efectuar precisiones, hallándonos, a nuestro juicio, ante una factura situable en fechas similares a las que venimos manejando en las últimas piezas comentadas. Así nos lo indica el tratamiento del material. Como es lógico, la tristeza es el sentimiento que se impone en este rostro, no muy logrado.

**114. Nazareno. Itziar. Nuestra Señora. 1,12. Segunda mitad del siglo.**

Al igual que la anterior, es imagen de candelero provista de ojos de cristal, custodiándose en la sacristía del templo en cuestión. Por lo que a su datación se refiere, es probable que pertenezca a los años iniciales del periodo indicado, años cincuenta o sesenta quizá, debiendo insistir en las dificultades implícitas a la perduración de recursos formales durante el lapso temporal en el cual nos hallamos. Es realización muy discreta, en la que Cristo aparece arrodillado, sosteniendo la cruz. Aunque sus manos se hallan talladas con gran finura, la calidad decrece en su faz, en la que se ha pretendido plasmar el sufrimiento del Señor.



115. Nazareno. Getaria.



116. Virgen de la Soledad. Getaria.



117. San Juan Evangelista. Elgeta.



118 Virgen de la Soledad. Elgeta.

**115. Nazareno. Getaria. San Salvador. 1,40. Segunda mitad del siglo.**

Situado en una hornacina, dispuesta a modo de capilla, en el lado de la epístola de esta iglesia parroquial, es composición de cierto interés. Se trata nuevamente de una imagen de caballete, en la cual sobresale el uso de una cabellera postiza, aditamento muy frecuente en las efigies procesionales, aunque escasamente representado en nuestro estudio, circunstancia ésta cuando menos curiosa, y que revela el dominio de unos principios artísticos muy definidos. Destacable es también su caracterización, que no coincide con lo predominante en la época en nuestra provincia, aunque ello no palíe su relativa falta de entidad, de tal forma que tampoco la consideramos obra muy estimable.

**116. Virgen de la Soledad. Getaria. San Salvador. 1,40. Segunda mitad del siglo.**

Se asienta en una capilla adyacente a la anterior, con la que podríamos decir forma pareja. De hecho, en nuestra opinión ambas efigies pertenecen, a pesar de su diferente concepción, a un único autor. Como no podía ser de otro modo, nos hallamos ante una nueva imagen de candelero de vestir, sin que falten, además, detalles tan característicos como el bordado que cubre sus manos entrelazadas y el corazón traspasado por las siete dagas sobre su pecho. En cuanto a su rostro, se halla modelado con corrección, habiéndose logrado un resultado más atinado que en el anterior caso. Es, por tanto, obra correcta para la época.

**117. San Juan Evangelista. Elgeta. Iglesia parroquial. 1,40. Segunda mitad del siglo.**

Obra de carácter ya tardío, sobrepasa el ecuador del periodo cronológico apuntado en el encabezamiento, como por otro lado ocurriría con la práctica totalidad de efigies a considerar a partir de ahora. Sigue el modelo más repetido en la caracterización del santo, existiendo una acusada continuidad con los esquemas más propios del rococó. De todos modos, obvio es decir que se trata de una relación superficial, pues los principios artísticos han variado por completo, quedando en segundo plano la creatividad y la expresión, como aquí podemos apreciar.

**118 Virgen de la Soledad. Elgeta. Iglesia parroquial. 1,60. Segunda mitad del siglo.**

Cronológicamente la suponemos cercana a la anterior, aunque nada extraño sería un retraso sustancial en este caso, pues se trata de una figura muy evolucionada, incluso próxima a las imperantes en nuestro siglo. Desde presupuestos artísticos, carece de cualquier interés. En su ejecución se percibe claramente la ruptura existente con respecto a la estatuaría de época moderna, adentrándonos ya en la cara menos relevante de la escultura religiosa posterior, carente como se muestra de creatividad ninguna.



119. Virgen de la Soledad. Astigarraga.



120. Cristo en la Cruz. Itziar.



121. Virgen de la Soledad. Azpeitia.



122. Virgen de los Dolores. Pasai San Pedro.

**119. Virgen de la Soledad. Astigarraga. La Asunción. 1,54. Segunda mitad del siglo.**

Algo anterior —aunque tampoco en exceso— a la que acabamos de ver será muy probablemente esta imagen de vestir provista de ojos de cristal. Incluida en el seno de una hornacina en una capilla situada en el lado del evangelio a los pies del templo, al igual que ocurre con un Nazareno, tampoco es realización apreciable, denotando una acusada falta de calidad en su desconocido autor.

**120. Cristo en la Cruz. Itziar. Nuestra Señora. 1,45. Segunda mitad del siglo.**

Según se nos indicó en nuestra visita a este templo, el Cristo que nos ocupa habría tenido en origen carácter articulado, aspecto del cual fue desprovisto con motivo de una restauración acometida no hace demasiados años. A pesar de que este detalle podría hacer pensar de otra forma, no creemos que se deba adelantar su factura con respecto a lo expresado, tal y como sus caracteres formales nos indican. De tratamiento anatómico un tanto sumario, Cristo no ha expirado aún, primando su naturaleza divina sobre el dramatismo del instante representado. Teniendo presente lo imperante en la época, podemos considerarla obra aceptable.

**121. Virgen de la Soledad. Azpeitia. San Sebastián de Soreasu. 0,54. Segunda mitad del siglo.**

Representación muy repetida en la época, se trata de una imagen de caballete, con sólo el busto trabajado, aunque obviamente son manos y cabeza las únicas zonas verdaderamente talladas. No faltan los ojos de cristal, dispuestos para dar mayor verismo a la figura. Lo cierto es que nos hallamos ante un nuevo ejemplo de la acusada pérdida de calidad que las realizaciones examinadas a partir de esta centuria nos demuestran, situándola a finales del siglo.

**122. Virgen de los Dolores. Pasai San Pedro. San Pedro. Inaccesible. Segunda mitad del siglo.**

Es la titular de un pequeño retablo lateral situado bajo el coro, a los pies de la iglesia y en el lado del evangelio, sin que falte un Cristo yacente en el banco, repitiendo una disposición harto frecuente. La daga clavada en el pecho la diferencia de la Virgen de la Soledad, pues el resto de elementos son afines. Así, además de la caracterización cabe reseñar la presencia del habitual bordado cubriendo sus manos y el rosario. En su rostro se ha logrado una idealización acorde al tema, sin renunciar por ello al aspecto doloroso, visible en las lágrimas que caen de sus ojos enrojecidos por el llanto. Sin ser efigie sobresaliente, podemos decir que alcanza un nivel muy aceptable.



123. Cristo yacente. Donostia-San Sebastián.



124. La Oración en el Huerto de los Olivos. Asteasu.



125. San Juan Evangelista. Pasai-Donibane.

**123. Cristo yacente. Donostia-San Sebastián. San Vicente. 1,65. Segunda mitad del siglo.**

Nos hallamos ante uno de los exponentes más cualificados y atractivos de cuantos conforman el siglo XIX en nuestro catálogo. Independientemente de su datación, complicada por los desajustes que venimos observando, el fuerte eco academicista es su rasgo más notable, remitiéndonos en cierto modo a la obra de los maestros verdaderamente neoclásicos. Es evidente, por tanto, el severo contraste existente con respecto a las formulaciones tardobarrocas que dominan la centuria. Ciertamente, el tema representado era el más propicio de todos para lograr esa ruptura, y, desde luego, su anónimo autor supo sacarle todo el partido posible. Por ello, debemos ensalzar esta serena y bella composición.

**124. La Oración en el Huerto de los Olivos. Asteasu. San Pedro. 0,97. Segunda mitad del siglo.**

Aunque cabe suponer la existencia original de un conjunto dispuesto en la forma más habitual, en la actualidad tan sólo existe la figura de Cristo, habiendo desaparecido previsiblemente, por tanto, la imagen del ángel que le acompañaría. Limitándonos, en consecuencia, a este Cristo, conviene señalar su carácter articulado, hallándose provisto de ojos de cristal y tallado en su totalidad. Su desarrollo evolucionado dentro del siglo se percibe muy claramente en el tratamiento de sus manos, mientras que en la cabeza la herencia formal con respecto a obras anteriores es mayor. Sea como fuere, no es realización destacable, quedando en un segundo plano.

**125. San Juan Evangelista. Pasai-Donibane. San Juan Bautista. 1,38. Segunda mitad del siglo.**

Dispuesto en el coro, esta y la siguiente imagen parecen deberse a un único autor, aunque los repintes sufridos, que unifican sus cualidades formales, bien podrían ser las causantes de esa apreciación, que no parece en cualquier caso aventurada. Limitándonos por ahora a este San Juan, digamos que es efigie de candelero, provista en origen de una cabellera postiza que no conserva. Realización carente de interés, la encarnación no es muy afortunada, sin desmerecer tanto como en el caso posterior. Digno exponente la escultura del periodo, participa plenamente de sus enormes limitaciones.



126. Virgen de la Soledad. Pasai-Donibane.



127. Inmaculada Concepción. Orio.



128. Niño Pasionario. Segura.



129. Salomé. Mendaro (Garagartza).

**126. Virgen de la Soledad. Pasai-Donibane. San Juan Bautista. 1,27. Segunda mitad del siglo.**

Además de ser imagen de vestir, tiene ojos de cristal, reproduciendo varios de los caracteres perceptibles en el anterior. Como es preceptivo, hay un intento de plasmar el dolor que embarga a la Virgen, lográndose desde ese punto de vista una correcta formulación, establecida por otra parte desde siglos atrás. El recubrimiento pictórico de esta cabeza no resulta, como ya decíamos, feliz, perjudicando aún más su consideración, carente de aliciente alguno desde parámetros artísticos.

**127. Inmaculada Concepción. Orio. San Nicolás. 1,29. Segunda mitad del siglo.**

Pese a no participar ya en la procesión que en Semana Santa se efectúa en esta localidad, su inclusión tiempo atrás nos ha parecido argumento suficiente para considerarla en nuestro catálogo. Es, al igual que ocurre con otras representaciones que venimos examinando últimamente, obra muy tardía, sin que en este caso fuera de extrañar su pertenencia a la centuria siguiente. Provista de ojos de cristal, este maniquí no merece insistir en sus caracteres, desprovisto como se halla de cualquier interés.

**128. Niño Pasionario. Segura. La Asunción. 0,50. Segunda mitad del siglo.**

Esta es una de las representaciones más interesantes de nuestro catálogo. Su interés viene motivado, lógicamente, por criterios iconográficos, pues se trata de la única vez que este tema aparece en el repertorio que venimos presentando de manera individualizada ahora. Desgraciadamente, sus cualidades formales no se hallan en consonancia, hecho comprensible ante los años en los que nos movemos. De hecho, al igual que señalábamos para la anterior, nos movemos en un margen amplio y difícil de concretar, que podría llevar a un retraso considerable en su datación.

**129. Salomé. Mendaro (Garagartza). Inmaculada Concepción. 1,27. Segunda mitad del siglo.**

Realmente no podemos asegurar que la efigiada sea la que nosotros señalamos, pero ante la falta de atributos y la sugerencia efectuada en nuestra visita nos hemos decantado por esta opción. Las valoraciones efectuadas en los últimos comentarios son plenamente válidas para este caso, tanto en cronología como en falta de calidad, por lo que preferimos no extendernos más en esta ocasión.



130. Verónica. Zumarraga.



131. Virgen de la Soledad. Zumarraga.



132. Marta. Mendaro (Azpilgoeta).



133. San Juan Evangelista. Zumaia.

**130. Verónica. Zumarraga. Santa María. 0,65. Segunda mitad del siglo.**

Imagen de vestir, contrariamente a lo que es norma en nuestro estudio, la medida que hemos otorgado en el encabezamiento corresponde a la parte tallada tan sólo, esto es, el busto. Resulta curioso constatar la variación sufrida en el ideal de belleza imperante en esta época, perceptible en muchas de estas efigies, siendo ésta la única ruptura, muy limitada ciertamente, con respecto a tiempos pretéritos. Carente de intensidad expresiva ninguna, se trata de una obra sin apenas interés para nosotros.

**131. Virgen de la Soledad. Zumarraga. Santa María. 0,55. Segunda mitad del siglo.**

De igual modo que la anterior, es efigie de candelero, correspondiendo la medida otorgada al busto únicamente. En realidad, no nos sorprendería que ambas efigies pertenecieran al mismo autor, pues participan de criterios de gran similitud. En consonancia con lo manifestado para la otra, existe una clara diferenciación en la fisonomía otorgada a la Virgen en relación a los exponentes anteriores, sin que la evolución nos parezca satisfactoria en sus frutos.

**132. Marta. Mendaro (Azpilgoeta). La Asunción. 1,05. Segunda mitad del siglo.**

Anteriormente presentábamos una imagen de la otra parroquia de esta localidad que podía identificarse con Salomé, aunque sin poder razonar semejante atribución. Del mismo modo ocurre con la que ahora nos ocupa, sin que podamos precisar de modo alguno su titularidad, por lo que deberemos contentarnos con esta posible opción. Sea como fuere, es evidente que se halla en la línea de las dos últimas creaciones, por lo que algunos de los comentarios efectuados pueden servirnos también ahora. En resumidas cuentas, basta con expresar que desgraciadamente se mantiene idéntica tónica valorativa.

**133. San Juan Evangelista. Zumaia. San Pedro. 0,30. Segunda mitad del siglo.**

Con este comentario se da inicio a la consideración de tres piezas que tienen un aspecto en común: se trata de cabezas, sin más, y es que son las únicas partes que interesan, por tratarse el resto de mero armazón, guardándose por ello de manera individualizada. Así, las medidas que otorgaremos en estos tres casos se corresponden a la cabeza en cuestión tan sólo. Poco puede decirse de este San Juan, que se representa con una cabellera postiza y ojos de cristal. Como ocurre con la mayor parte de realizaciones de esta centuria, no reviste prácticamente interés alguno.



134. Virgen de la Soledad. Zumaia.



135. Virgen Maria. Zumaia.



136. Virgen de la Soledad. Tolosa.



137. Cristo yacente. Tolosa.

**134. Virgen de la Soledad. Zumaia. San Pedro. 0,25. Segunda mitad del siglo.**

El sentimiento doloroso de la Virgen viene sugerido aquí por la encarnación empleada sobre todo, ante la ausencia de los que podríamos denominar signos externos, caso de las lágrimas esencialmente. De este modo, las tonalidades empleadas acentúan el sentido del rictus de este rostro, que cumplirá adecuadamente con su función, si bien decepciona desde criterios artísticos.

**135. Virgen María. Zumaia. San Pedro. 0,22. Segunda mitad del siglo.**

Sale en procesión el día de Pascua de Resurrección tan sólo. Aparece coronada y porta cabello postizo. Resulta difícil saber el efecto que la imagen en su totalidad, incluido el armazón, tendría, pero realmente esta cabeza —igual que las anteriores— resulta muy poco atractiva. La merma de calidad es algo generalizado en la segunda mitad de esta centuria fundamentalmente, algo que se aprecia claramente aquí.

**136. Virgen de la Soledad. Tolosa. Santa María. 1,50. Segunda mitad del siglo.**

Preside un atractivo retablo —asignado a Juan Bautista Sagüés, quien lo efectuaría en 1722— situado en el fondo de la nave, bajo el coro. Este mueble posee un acusado sentido procesional, pues todas las imágenes que alberga contaban con esa función. Concretamente, se sabe que esta efigie y la siguiente fueron donadas a fines del XIX por Antonio Elosegui<sup>35</sup>. Dada la cronología apuntada, sorprende un tanto la visión de la figura que nos ocupa, ligada como se halla a realizaciones de periodos anteriores, a diferencia de otras que veíamos recientemente. Ello no desdice el momento de ejecución, pues sus cualidades formales confirman plenamente lo apuntado. Podemos considerarla obra correcta, caracterizándose por cierta dureza expresiva no muy acorde al tema. A pesar de ello, es de lo mejor que hasta el momento hemos visto dentro de esta segunda mitad del siglo.

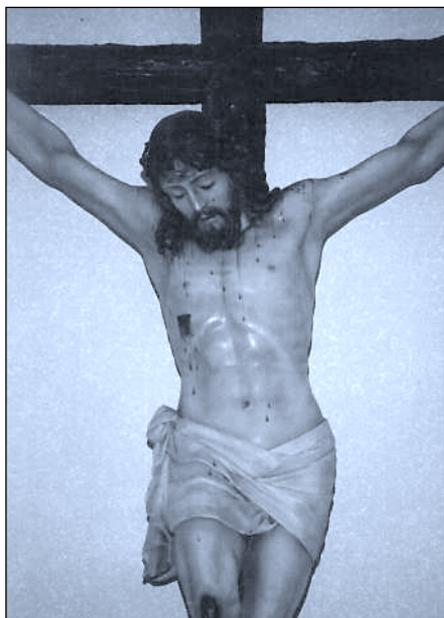
**137. Cristo yacente. Tolosa. Santa María. 1,50. Segunda mitad del siglo.**

Siguiendo una disposición muy repetida, este Cristo se halla en una urna de cristal incluida bajo la mesa de altar. Ya hemos señalado en el anterior comentario su datación, que se corresponde efectivamente con la efigie, aunque de no conocer el dato incluso podríamos haber retrasado su factura hasta los inicios de nuestro siglo. De hecho, en el próximo apartado de nuestro catálogo veremos varios Cristos de similares características, y es que, a tenor de lo que aquí hemos de constatar, el tipo gozaría de éxito en la estatuaria del periodo. Tampoco nos sorprende tal hecho, pues el modelo es muy apropiado, dada la serenidad e idealización que define al Señor. De este modo, y siempre teniendo presente los cánones vigentes, debemos considerarla obra estimable.

35. Iñaki LINAZASORO, *Santa María de Tolosa*, San Sebastián, 1989, pág. 49.



138. San Miguel. Urnieta.



139. Cristo en la Cruz. Beasain.



140. Cristo yacente. Lezo.

**138. San Miguel. Urnieta. San Miguel. 1,15. Segunda mitad del siglo.**

Es difícil explicar su inclusión en la Semana Santa, aunque puede que esa asociación responda a la titularidad de la parroquia y consiguiente devoción existente en la localidad. Sea como fuere, es imagen preciosista, dotada de interés iconográfico además, lo que palió otro tipo de deficiencias constatables. Aunque de carácter tardío, introduce también leves ecos neogóticos, una moda muy extendida por otra parte, si bien es cierto que este caso es único en nuestro catálogo. Son estos los aspectos que dotan de cierto valor a la imagen.

**139. Cristo en la Cruz. Beasain. La Asunción. Inaccesible. Segunda mitad del siglo.**

Más acorde a la tradición es este Cristo situado en la sacristía del templo de Beasain. Cosido mediante tres clavos a una cruz sin desbastar, es representación serena, en la que Cristo ha fallecido ya. Pese a la presencia de sangre, la idealización es muy acusada, y es que nos hallamos en un período en el que los valores expresivos quedan relegados a un plano secundario.

**140. Cristo yacente. Lezo. San Juan Bautista. 1,50. Segunda mitad del siglo.**

Situado en la mesa del altar, bajo un retablo del siglo XVII, de una capilla del lado del evangelio, las condiciones de depósito hacen difícil otorgar precisiones sobre la imagen en cuestión. Creemos que se corresponde a las fechas en las que nos desenvolvemos en estos momentos, aunque aquí las reservas sean mayores que nunca. Por lo que hemos podido ver, mantiene la tónica dominante en la centuria.



141. Cristo yacente. Renteria.



142. Cristo yacente. Asteasu.

**141. Cristo yacente. Renteria. La Asunción. 1,65. Segunda mitad del siglo.**

Cuenta con idéntica disposición al anterior, hallándose aquí ante un retablo lateral de hacia mediados del siglo XVII que se sitúa en el lado de la epístola. Nuevamente debemos dudar de su cronología, pues bien podría retrasarse su ejecución algunos decenios. Es claramente perceptible la gran diferencia existencia con respecto a modelos anteriores, hallándonos ante una obra más vanguardista, si se nos permite la expresión. Desde ese punto de vista, no es realización desdeñable.

**142. Cristo yacente. Asteasu. San Pedro. 1,45. Segunda mitad del siglo.**

Ocupa el banco de un retablo lateral de carácter rococó situado en el lado del evangelio. Su carácter tardío se halla fuera de toda duda, sin que nuevamente fuera de extrañar un retraso en su fecha de ejecución. Acorde a los preceptos de la época, es obra efectista, aunque exenta de relevancia artística propiamente dicha.

**4. EL SIGLO XX**

Este siglo ostenta la mayor representatividad en el presente catálogo, con una suma de obras próxima a la mitad del total, lo que da fe de su efectiva importancia cuantitativa, que no cualitativa. En efecto, el proceso iniciado en la segunda mitad de la centuria anterior encuentra continuidad ahora, con una abrumadora mayoría de productos de signo verdaderamente industrial, en los que la creatividad artística brilla por su ausencia. Cobra auge la estatuaria procedente del fecundo taller de Olot, con su preciosismo vacío de contenidos para nosotros. Sólo el hecho de pretender una estricta catalogación de todos los fondos que de la temática que nos ocupa existen en nuestra provincia explica su consideración aquí. Precisamente por ello, nuestros comentarios se reducirán al mínimo, incidiendo a veces más en cuestiones de índole iconográfica que valorativa, muy sucinta en cualquier caso. Pero al mismo tiempo, tampoco podemos olvidarnos en este breve preámbulo de las tallas debidas a diferentes maestros, caso de las participaciones de Julio Beobide y otros, que si bien es cierto no cuentan con gran brillantez, introducen una gota de fresca en un panorama tan poco atractivo como el que acabamos de esbozar.

Lógicamente, dadas las características de las efigies a presentar en este apartado, no resulta posible efectuar una ordenación en base a criterios cronológicos. Ante ello, y como auténtica excepción, nos decantaremos por factores temáticos, guiándonos alfabéticamente por las distintas poblaciones, clasificación ésta que permitirá un fácil seguimiento de esos fondos. Para finalizar, señalar únicamente el predominio de una representación en concreto, la de "Cristo yacente", que supone casi una cuarta parte del conjunto, sin olvidarnos del importante papel asignado a "Jesús Nazareno", menor que el anterior. En definitiva, en las siguientes páginas comprobaremos la trascendencia con la que esta centuria cuenta en nuestra Semana Santa, aunque desgraciadamente la mayor parte de estas efigies no posean cualificación artística propiamente dicha.



143. La Oración en el Huerto de los Olivos. Antzuola.



144. La Oración en el Huerto de los Olivos. Azkoitia.



145. La Oración en el Huerto de los Olivos. Julio Beobide. Azpeitia.



146. La Oración en el Huerto de los Olivos. Beasain.

**143. La Oración en el Huerto de los Olivos. Antzuola. La Piedad. 1,10 (Cristo).**

Fiel al esquema tradicional, el ángel se aparece a Cristo sobre una base rocosa, que al mismo tiempo sirve de apoyo a los brazos del Señor, arrodillado en oración con gesto arrobado. Existe un claro contraste entre el hieratismo del primero y esa actitud entregada de Cristo.

**144. La Oración en el Huerto de los Olivos. Azkoitia. Santa María la Real. Cristo: 1,23. Angel: 0,75.**

Menos rígido que el anterior paso, ambas figuras se hallan arrodilladas, concediéndose aquí un mayor papel al marco natural en el que se inscribe la escena<sup>36</sup>. Pese a la relativa incorrección que un juicio de valor supone en estos casos, conviene señalar que se trata de una escenificación muy afortunada, de las mejores que el tema ofrece en este siglo.

**145. La Oración en el Huerto de los Olivos. Azpeitia. San Sebastián de Soreasu. Inaccesible. Julio Beobide.**

Al parecer, esta talla se debería a Julio Beobide (1891-1969), escultor nacido en Zumaia y formado en Vitoria y en la Academia de San Fernando. Responsable de numerosas obras de temática religiosa, volveremos a encontrar realizaciones suyas en este catálogo. Sin ser excepcionales sus imágenes, obvio es decir que introducen una nota de creatividad en un panorama tan acartonado e insensible como el que a partir de ahora veremos. De hecho, este Cristo —pues de una sólo figura hablamos— no es pieza relevante en sí misma, demostrando una respetuosa continuidad con respecto a desarrollos muy anteriores. Así, el mencionado escultor hace uso de una imagen de candelero con brazos articulados, mientras que cabeza y manos acusan un virtuoso realismo, emparentado lejanamente ya con lo mejor de nuestra imaginaria religiosa.

**146. La Oración en el Huerto de los Olivos. Beasain. La Asunción. 0,90 (Cristo).**

Pese a que las condiciones de depósito, extraordinariamente malas en el momento de nuestra visita a esta localidad, no nos permitieron apreciar como hubiera sido deseable este paso, lo cierto es que volvemos a uno de los característicos desarrollos de la escuela de Olot, con sus caracteres habituales y consiguientes limitaciones.

36. Un breve comentario del paso en Ignacio CENDOYA ECHANIZ, «Kristoren Pasioa eta Heriotza...», pág. 203.



147. La Oración en el Huerto de los Olivos. Bergara.



148. La Oración en el Huerto de los Olivos. Legazpia.



149. La Oración en el Huerto de los Olivos. Pasai Donibane.



150. La Oración en el Huerto de los Olivos. Pasai San Pedro.

**147. La Oración en el Huerto de los Olivos. Bergara. Compañía de María. 0,69.**

Únicamente se conserva parte de la figura de Cristo —obra de bastidor y con ojos de cristal—, habiéndose nos señalado que antaño cumpliría con la función expresada en el encabezamiento. Pese a sus enormes carencias, la conservación del pequeño conjunto existente en este edificio es de agradecer, al tiempo que loable, pues permite mantener vivo un apartado de nuestra historia más reciente.

**148. La Oración en el Huerto de los Olivos. Legazpia. La Asunción. 1,10 (Cristo).**

Emparentado con el conjunto existente en Beasain, no aporta nada al esquema habitual, hallándose se ambas figuras arrodilladas y relacionadas por medio de una diagonal de estirpe barroca.

**149. La Oración en el Huerto de los Olivos. Pasai Donibane. Basílica de Bonanza. Cristo: 1,15. Ángel: 0,85.**

Pese al deterioro perceptible en este paso, que afecta de modo particularmente acusado a la figura del ángel, lo cierto es que nos hallamos ante un conjunto prácticamente idéntico al anterior, prueba de la seriación y expansión que caracteriza a la producción del periodo.

**150. La Oración en el Huerto de los Olivos. Pasai San Pedro. San Pedro. 1,20 (Cristo).**

Guardado en el coro de esta iglesia, tan sólo aparece la figura de Cristo, preanunciando la Pasión las gotas de sangre que caen por su rostro. Es obra de caballete, más expresivo que las anteriores, aunque con idénticas limitaciones.



151. La Oración en el Huerto de los Olivos. Rentería.



152. La Oración en el Huerto de los Olivos. Segura.



153. La Oración en el Huerto de los Olivos. Zarautz.



154. La Oración en el Huerto de los Olivos. Zumarraga.

**151. La Oración en el Huerto de los Olivos. Renteria. La Asunción. Inaccesible.**

Es lástima el carácter tan tardío de esta obra, situada a cierta altura a los pies del templo, pues la plasmación del Señor en cuanto tal es muy atinada.

**152. La Oración en el Huerto de los Olivos. Segura. La Asunción. 1,40 (Cristo).**

La principal diferencia de este paso con respecto a casos precedentes radica en las reducidas dimensiones del ángel. Posiblemente tal hecho se deba a necesidades compositivas, a la vez que se otorga prácticamente todo el protagonismo a la imagen de Cristo<sup>37</sup>.

**153. La Oración en el Huerto de los Olivos. Zarautz. Santa María la Real. Cristo: 1,25. Angel: 1,00.**

Se encuentra muy emparentado con los grupos de Beasain, Legazpia y Pasai Donibane, reproduciendo de manera casi idéntica esas composiciones, aunque aquí existe un mayor atemperamiento general.

**154. La Oración en el Huerto de los Olivos. Zumarraga. Santa María. 1,40 (Cristo).**

Tampoco en esta ocasión se conserva el ángel que completaría la escena representada, dispuestos sin duda sobre el tronco arbóreo en un origen. En cuanto a la figura de Cristo, el tipo físico empleado, la propia disposición de la figura en realidad, resulta ser de gran fortuna.

---

37. Idem.



155. La Flagelación. Segura.



156. Cristo atado a la columna. Asteasu.



157. Cristo atado a la columna. Azkoitia.



158. Cristo atado a la columna. Beasain.

**155. La Flagelación. Segura. La Asunción. Cristo: 1,50. Sayón: 1,65. Sayón: 1,62.**

Aunque el resto del año se guarden en lugares separados —el Cristo atado a la columna en una capilla del lado del evangelio y los dos sayones en el coro—, estas tres efigies forman un sugerente conjunto en la celebración de Semana Santa. Pese a su cronología, ya apuntamos en su día<sup>38</sup> la perduración de aspectos propios de Epoca Moderna, caso de la fealdad buscada en los dos últimos personajes, mientras hay un intento de idealizar la figura de Cristo, todo ello para hacer ver sus valores morales.

**156. Cristo atado a la columna. Asteasu. San Pedro. 1,40.**

Realmente se alberga en una casa adyacente a la iglesia parroquial, en unas condiciones un tanto precarias además, aunque su estado de conservación es bueno. El canon de esta imagen es muy alargado, siendo necesario señalar el uso de una columna baja, lo que liga iconográficamente el conjunto a realizaciones barrocas.

**157. Cristo atado a la columna. Azkoitia. Santa María la Real. 1,73.**

Traída de Valencia a principios de siglo<sup>39</sup>, puede dar pie a pensar que es obra de fines del XIX cuando menos<sup>40</sup>, si bien tampoco nos sorprendería su inclusión en los años iniciales de esta centuria. Lo cierto es que es obra muy digna, realmente de empaque, sobre todo teniendo presente el momento de ejecución.

**158. Cristo atado a la columna. Beasain. La Asunción. 1,70.**

Justamente en el extremo opuesto se halla esta imagen de Olot, dulzona representación muy característica del periodo.

---

38. Idem.

39. Simón ARAMBARRI ETXANIZ, Op. cit., pág. 415.

40. Ignacio CENDOYA ECHANIZ, «Kristoren Pasioa eta Heriotza...», pág. 209.



159. Cristo atado a la columna. Legazpia.



160. Cristo atado a la columna. Mutriku.



161. Cristo atado a la columna. Oiartzun.



162. Cristo atado a la columna. Pasai Antxo.

**159. Cristo atado a la columna. Legazpia. La Asunción. 1,50.**

Puede que formara parte de un conjunto con dos sayones —de 1,50 y 1,40 respectivamente—, por lo que se trataría de una flagelación en realidad, pero es que las agrupaciones no se hallan claras en esta localidad, donde las imágenes que en su momento desfilaban en Semana Santa se han apilado en dependencias parroquiales. En cuanto a este Cristo, presenta cierta similitud con el de Beasain, siendo fácil suponer un origen común.

**160. Cristo atado a la columna. Mutriku. La Asunción. 1,55.**

Compositivamente similar a la precedente, esta figura resulta menos preciosista si se quiere, pero no más afortunada por ello. Se halla en una capilla situada al fondo de la iglesia, en el lado de la epístola.

**161. Cristo atado a la columna. Oiartzun. San Esteban. 1,50.**

En la tónica que las anteriores, en esta ocasión se hace uso abundante de la sangre en el cuerpo de Cristo, ilustrando de modo palpable las consecuencias de la flagelación. Igualmente reseñable es el uso de una columna abalaustrada, poco proporcionada en realidad.

**162. Cristo atado a la columna. Pasai Antxo. San Fermín. 1,55.**

Dotado de una mayor expresividad, es curioso constatar cómo Cristo no muestra en este caso esas carnes tan blanquecinas y nacaradas que generalmente le caracterizan en este siglo, prefiriéndose una tonalidad más oscura, igualmente desacertada en este caso.



163. Cristo atado a la columna. J. Campeny. Tolosa.



164. Cristo atado a la columna. Zumaia.



165. Ecce Homo. Andoain.



166. Ecce Homo. Arroa (Goikoa).

**163. Cristo atado a la columna. Tolosa. Santa María. 1,55. J. Campeny. 1915.**

Firmada y fechada en 1915 en la base de la columna, desconocemos por completo la procedencia y particularidades del autor de esta imagen. A tenor de lo efectuado, no debía de ser un maestro desdenable, ya que la obra es muy correcta. No hace uso del paño de pureza, tan extendido como sabemos, decantándose por una túnica que cubre al Señor desde la cintura a los pies, lo cual introduce a su vez un juego cromático que aviva el interés del resultado final. Más tarde tendremos ocasión de ver otra composición de idéntico escultor, claramente emparentada con ésta.

**164. Cristo atado a la columna. Zumaia. San Pedro. 1,50.**

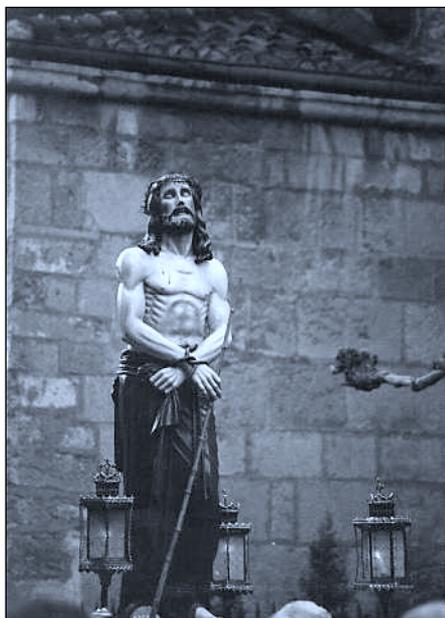
Volvemos una vez más a lo más frecuente en este siglo. En concreto, esta efigie presenta cierta similitud con la que veíamos en Mutriku, aunque existen diferencias compositivas y de tratamiento que desdican una duplicidad en el más estricto sentido. De todas formas, la seriación es un fenómeno corriente en estos años, tal y como aquí podemos comprobar en gran medida.

**165. Ecce Homo. Andoain. San Martín. 1,68.**

Realización un tanto efectista, se amolda a los cánones —por llamarlo de algún modo— vigentes en el siglo, sin que merezca mayor comentario por nuestra parte.

**166. Ecce Homo. Arroa (Goikoa). San Esteban. 1,25.**

Menos interesante que el anterior aún, es nuevo ejemplo de la falta de intensidad emocional que caracteriza a una producción de tipo verdaderamente industrial.



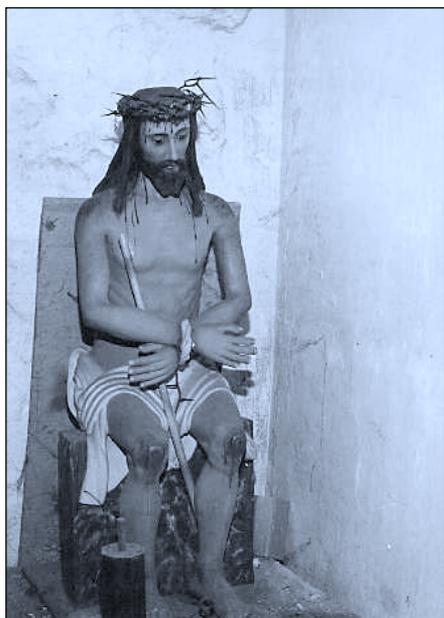
167. Ecce Homo. Mikel Oñederra. Azkoitia.



168. Ecce Homo. Elgoibar.



169. Ecce Homo. Errezil.



170. Ecce Homo. Oíartzun.

**167. Ecce Homo. Azkoitia. Santa María la Real. 1,82. Mikel Oñederra. 1946.**

Obra de un maestro local, premiada en junio de 1947 en la Exposición Bional de Artistas noveles de Guipúzcoa, sería al año siguiente cuando se incorporó a la comitiva procesional de esta villa<sup>41</sup>. Teniendo en cuenta lo preponderante en esta centuria, no cabe duda de que es realización destacable, en la que sobresale el tratamiento anatómico extremo y un estudio psicológico atinado<sup>42</sup>.

**168. Ecce Homo. Elgoibar. San Bartolomé. 1,40.**

Pese a no ser lo más frecuente —luego tendremos ocasión de comprobar otro caso—, Cristo se halla aquí en posición sedente. Alejado de aquellas realizaciones donde se destacaba la divinidad del Señor, el tratamiento corporal enfatiza el sufrimiento padecido por el Redentor.

**169. Ecce Homo. Errezil. San Martín. 1,10.**

Es una muestra más, de las muchas que en este apartado final del catálogo hay, de lo dominante en estos años, una escultura empalagosa carente de valía artística, tales son los modos de producción empleados.

**170. Ecce Homo. Oiartzun. San Esteban. 1,29.**

También aquí, al igual que ocurría en Elgoibar (nº 168), se dispone a Cristo sentado. De todas formas, es éste el único punto de contacto entre ambas efigies, pues el tratamiento es muy distinto, gozando de mucho menor interés el de Oiartzun.

41. Simón ARAMBARRI ETXANIZ, Op. cit., págs. 417-418.

42. Ignacio CENDOYA ECHANIZ, «Kristoren Pasioa eta Heriotza...», pág. 206.



171. Ecce Homo. Villabona.



172. Ecce Homo. Zarautz.



173. Ecce Homo. Zumaia.



174. Jesús presentado al pueblo. Querejeta. Azkoitia.

**171. Ecce Homo. Villabona. Iglesia parroquial. 1,57.**

Compositivamente sigue el esquema más habitual, pudiendo relacionarse —de manera superficial en realidad— con su homónimo de Andoain (nº 165). De todas formas, aquí hay mayor teatralidad y expresividad, paliando así un tanto el tono predominante en estas efigies.

**172. Ecce Homo. Zarautz. Santa María la Real. 0,80.**

La dimensión otorgada corresponde al busto, pues el resto es mero armazón, sin más. Pese a que no podemos precisar con exactitud su carácter de Ecce Homo, el hecho de que así se nos apuntara en nuestra visita nos hace otorgarle ese título. Centrándonos en nuestros intereses, no merece comentario alguno.

**173. Ecce Homo. Zumaia. San Pedro. 1,40.**

Desconocemos el nombre del autor de esta talla, pero es realización aceptable, de concepto distinto a obras anteriores. La robusta anatomía y la altivez del efigiado parece mostrarnos su naturaleza divina en esta ocasión, sin renunciar por ello a ciertos rasgos de sentido expresivo.

**174. Jesús presentado al pueblo. Azkoitia. Santa María la Real. Jesús: 1,73. Pilatos: 1.76. Querejeta.**

Realización del autor señalado, es composición de cierta teatralidad y efectismo, aunque no la consideremos obra meritoria, sobresaliendo si acaso la figura del Señor<sup>43</sup>. De todas formas, la mera realización de un autor particular es suficiente motivo para destacar el grupo, aunque sea por este importante detalle, no desde un criterio artístico.

43. El dato de la autoría en Simón ARAMBARRI ETXANIZ, Op. cit., pág. 417; un breve comentario en Ignacio CENDOYA ECHANIZ, «Kristoren Pasioa eta Heriotza...», pág. 206.



175. Jesús presentado al pueblo. Segura.



176. Nazareno. Abaltzisketa.



177. Nazareno. Aia.



178. Nazareno. Andoain.

**175. Jesús presentado al pueblo. Segura. La Asunción. Jesús: 1,70. Pilatos: 1,60. Soldado: 1,62.**

Menor interés que el anterior reviste este grupo<sup>44</sup>. Cristo aparece, como es preceptivo, en forma de Ecce Homo, aunque, a diferencia del precedente, porta incluso la caña a modo de cetro. Pese a sus limitaciones, es lo mejor del conjunto, existiendo una clara seriación entre los rostros de Pilatos y el soldado romano sobre todo, nueva prueba de las limitaciones del periodo.

**176. Nazareno. Abaltzisketa. San Juan Bautista. 0,95.**

Guardado en la casa parroquial en realidad, no posee valía artística ninguna, siendo uno más de los tipos de Olot.

**177. Nazareno. Aia. San Esteban. 1,40.**

Algo más de interés ofrece este Cristo, sin que ello suponga otorgarle un mérito inexistente. Hierático en su disposición, la rigidez general se contrapone a una caracterización facial más atinada que la precedente.

**178. Nazareno. Andoain. San Martín. 1,50.**

A pesar de que el esquema empleado es prácticamente idéntico al anterior, formalmente se halla más próximo al de Abaltzisketa (nº 176), careciendo de interés para nosotros.

---

44. Ignacio CENDOYA ECHANIZ, Idem.



179. Nazareno. Astigarraga.



180. Nazareno. Elgeta.



181. Nazareno. Errezil.



182. Nazareno. Oiartzun.

**179. Nazareno. Astigarraga. La Asunción. 1,74.**

Posee carácter articulado, hallándose situado en una capilla a los pies del templo, en el lado del evangelio más concretamente. Es de los exponentes menos afortunados del tema en cuestión.

**180. Nazareno. Elgeta. Iglesia parroquial. 1,42. 1950-1960.**

Tallado hacia las fechas apuntadas por un maestro de la zona, según se nos apuntó en nuestra visita, es realización de empaque, de lo más acertado del periodo. Este Cristo demuestra una gran fuerza expresiva, con una faz soberbia, que se impone a la anodina realidad que le rodea en este catálogo.

**181. Nazareno. Errezil. San Martín. 1,14.**

Clara prueba de lo anteriormente expresado es este Cristo, que nos remite a lo preponderante durante estos años, productos del taller de Olot, piezas cuya presencia ha de ser meramente testimonial aquí.

**182. Nazareno. Oiartzun. San Esteban. 1,28.**

Provisto de brazos articulados, es la cabeza la única parte que merece la atención del espectador, sin que sea obra digna de consideración, pues se mueve por similares derroteros a los dominantes en el periodo.



183. Nazareno. Pasai San Pedro.



184. Nazareno. J. Campeny. Tolosa.



185. Nazareno. Urnieta.



186. Nazareno. Zarautz.

**183. Nazareno. Pasai San Pedro. San Pedro. 1,55.**

Se guarda actualmente en el coro, en condiciones de cierta precariedad, aunque ello no perjudique su conservación. No hay aspectos reseñables en esta efigie, que no aporta nada a lo visto hasta ahora.

**184. Nazareno. Tolosa. Santa María. 1,50. J. Campeny. 1915.**

No cabe duda de su pertenencia al mismo autor del "Cristo atado a la columna" (nº 163) con el que hace correspondencia en este retablo. Algo inferior a la anterior, es imagen aceptable, respetuosa lógicamente con la tradición iconográfica del tema. Se halla provisto de cierta idealización e introspección que arrincona por tanto otras soluciones más teatrales o anodinas, deparándonos una obra cuando menos aceptable.

**185. Nazareno. Urnieta. San Miguel. 0,89.**

Ejemplo de lo que señalábamos en la obra anterior podría ser este Cristo con la Cruz a cuestas camino del Calvario, en el que efectivamente se han potenciado soluciones más dramáticas, otorgando mayor efectismo a la efigie.

**186. Nazareno. Zarautz. Santa María la Real. 0,65.**

Igual que ocurría con algún caso anterior, la medida otorgada corresponde al busto, por hallarse el resto sin tallar, sin que falten además los brazos articulados. En cuanto a cabeza y manos, se hallan exentos de cualidades artísticas propiamente dichas.



187. Nazareno. Zegama.



188. Nazareno. Zumarraga.



189. Nazareno. Bergara.



190. Nazareno. Azkoitia.

**187. Nazareno. Zegama. San Martín. 1,50.**

Se trata de un nuevo exponente de la activa producción del foco de Olot, de preciosista acabado y carente de valor para nosotros como consecuencia de ello.

**188. Nazareno. Zumarraga. Santa María. 1,40.**

Posee brazos articulados, único aspecto a reseñar de una realización acorde a los tiempos, aunque los valores expresivos se hallen algo más marcados que en otros casos.

**189. Nazareno. Bergara. Compañía de María. 0,80.**

Igual que ocurría con un caso anterior (vid. nº 147), tan sólo se conserva parte de la figura, desprovista ya de cualquier atributo que permita identificarla, aunque la sangre presente en cara y cuello avala lo que se nos señaló en el lugar apuntado.

**190. Nazareno. Azkoitia. Santa María la Real. 1,20.**

Hasta el momento hemos visto Nazarenos erguidos y sólo con la Cruz. Ahora veremos aquellas composiciones en las que Cristo aparece caído, variante iconográfica que completaremos con un grupo posterior. En el caso de la imagen de Azkoitia, es efigie de vestir provista de cabellera postiza, dando pie a un desarrollo arquetípico de Semana Santa<sup>45</sup>.

---

45. Ignacio CENDOYA ECHANIZ, «Kristoren Pasioa eta Heriotza...», pág. 207.



191. Nazareno. Elgeta.



192. Nazareno. Legazpia.



193. Nazareno. Renteria.



194. Jesús Nazareno camino del Calvario. Segura.

**191. Nazareno. Elgeta. Iglesia parroquial. 1,42.**

Utilizado con anterioridad al que veíamos con el número 180, pertenecería igualmente al presente siglo, sin que sus cualidades sean dignas de nuestra atención, tal es su mediocridad.

**192. Nazareno. Legazpia. La Asunción. 1,50.**

Presenta como únicas partes talladas busto, rostro, pies y manos. Es obra que rezuma patetismo, bien pudiendo considerarla realización aceptable.

**193. Nazareno. Renteria. La Asunción. Inaccesible.**

Forma pareja con el número 151, disponiéndose igualmente a cierta altura bajo el coro. Participa plenamente de los caracteres de esa obra, dando lugar a un binomio de cierto atractivo, pese a la datación tardía.

**194. Jesús Nazareno camino del Calvario. Segura. La Asunción. Jesús: 1,60. El Cirineo: 1,65.**

Con este paso iniciamos el grupo final dedicado al Nazareno, que ahora aparecerá erguido, pero ayudado en el transporte de la Cruz. En Segura son dos las figuras que forman el conjunto, piezas sin excesivo interés, y en la que la figura de Cristo se halla algo por encima de la de Simón de Cirene<sup>46</sup>.

---

46. Idem.



195. Jesús Nazareno camino del Calvario. Zarautz.



196. Jesús Nazareno camino del Calvario. Legazpia.



197. Nazareno. Legazpia



198. Verónica. Julio Beobide. Azkoitia.

**195. Jesús Nazareno camino del Calvario. Zarautz. Santa María la Real. Jesús: 1,40. El Cirineo: 1,45. Verónica: 1,15. Soldado: 1,87.**

Pese a ser un conjunto carente de valores artísticos, debemos reconocerle a este paso una escenificación única en el presente catálogo. Así, hay dos núcleos bien definidos en este grupo, Jesús y el Cirineo por un lado, el centurión romano que tira de la sogá del Señor y la Verónica arrodillada —sujetando en origen la impresión de la faz de Jesús, hoy inexistente— por otro. Desde ese punto de vista, no cabe duda de su sugestivo carácter.

**196. Jesús Nazareno camino del Calvario. Legazpia. La Asunción. Jesús: 1,45. Verónica: 1,10. Soldado: 1,60. Sayón: 1,65.**

Ya apuntamos en su momento que las agrupaciones temáticas eran muy complicadas en esta localidad. Por ello, debe adoptarse con enorme reserva lo aquí apuntado, pues aunque en principio es plausible lo señalado, la inclusión de ese sayón no nos parece muy factible, por lo que nos limitamos a indicar su presencia.

**197. Nazareno. Legazpia. La Asunción. 1,50.**

La razón de que hayamos incluido esta efigie al final del grupo temático que nos ocupa se debe a su carácter problemático. Similar al Cristo que acabamos de ver, cualquier agrupación puede ser factible —quizá acompañara a estos Nazarenos el soldado romano y la Verónica respectivamente—, por lo que hemos preferido ubicarlo a modo de apéndice prácticamente.

**198. Verónica. Azkoitia. Santa María la Real. 1,67. Julio Beobide.**

Pese a que no hemos podido confirmar el dato, la confección de esta imagen se asigna a Beobide, sin que quede aquí la cosa, pues se sostiene la participación del propio Ignacio Zuloaga en la realización del Santo Rostro en el velo que sostiene<sup>47</sup>. No sería de extrañar que así fuera, pues el conjunto posee una calidad poco acorde a estos años. De hecho, aunque sólo fuera por las autorías mencionadas, sería necesario destacar esta efigie, que no decepciona en absoluto.

47. Simón ARAMBARRI ETXANIZ, Op. cit., pág. 416; Ignacio CENDOYA ECHANIZ, «Kristoren Pasioa eta Heriotza...», pág. 207.



199. Verónica. Legazpia.



200. Verónica. Urretxu.



201a. Cristo en la Cruz. Arroa (Behekoa).



201b. Virgen María. Arroa (Behekoa).

**199. Verónica. Legazpia. La Asunción. 1,15.**

En repetidas ocasiones hemos expresado las dificultades con las que nos hemos encontrado en esta localidad. De este modo, tenemos nuestras dudas sobre si la efigie que como tal presentamos es realmente la Verónica. Posiblemente no fuera así en origen, pero, sea como fuere, no es pieza reseñable, incluyéndose en la vasta producción de Olot.

**200. Verónica. Urretxu. San Martín. 1,60.**

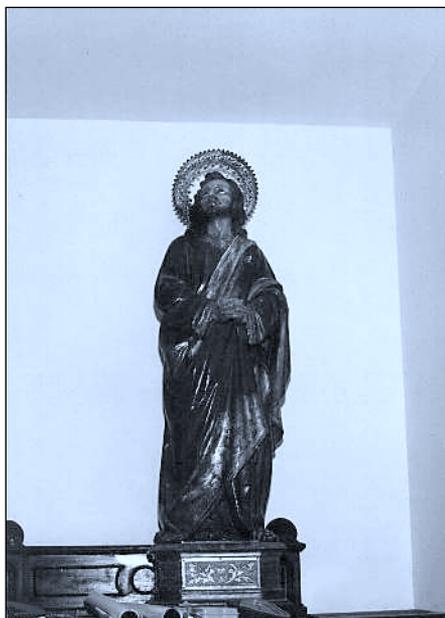
Guardada en el coro alto de esta iglesia parroquial, tampoco reviste interés esta composición, no muy afortunada en cuanto tal además.

**201a. Cristo en la Cruz. Arroa (Behekoa). Iglesia parroquial. 1,24.**

Incluido en el retablo mayor, no cabe duda de que originalmente formaría un Calvario con las dos piezas siguientes, si bien, dado su carácter actual, nos hemos decantado por un tratamiento individualizado. Aquí Cristo no ha expirado aún, presentando una concepción sufriente, dolorosa si se nos permite la expresión. Sin ser pieza notable, sí que la consideramos talla aceptable.

**201b. Virgen María. Arroa (Behekoa). Iglesia parroquial. 1,00.**

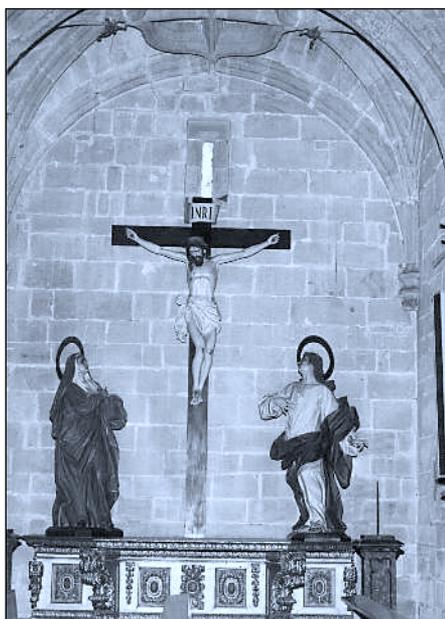
Parece ser que esta imagen no salía en procesión, circunstancia un tanto sorprendente ante su factura común con la precedente y posterior, pero que probablemente obedezca a su emplazamiento individualizado. Precisamente es el hecho de compartir su autoría el que nos ha movido a incluirla aquí, quedando en un plano inferior con respecto al anterior.



201c. San Juan Evangelista. Arroa (Behekoa).



202. Calvario. Azkoitia.



203. Calvario. Donostia-San Sebastián.



204. Cristo en la Cruz. Legazpia.

**201c. San Juan Evangelista. Arroa (Behekoa). Iglesia parroquial. 1,02.**

Al igual que la que acabamos de ver, se halla en la sacristía del templo. Del mismo modo, es efigie de menor valía, manteniendo la constante de su acompañante.

**202. Calvario. Azkoitia. Santa María la Real.**

Pese a ser grupo carente de interés artístico propiamente dicho, lo cierto es que compositivamente resulta atractivo, con la teatralidad que caracteriza su concepción, que deriva en última instancia —en parte— de planteamientos pictóricos flamencos de fines del medioevo.

**203. Calvario. Donostia-San Sebastián. San Vicente. Cristo: Inaccesible. Virgen María: 1,70. San Juan Evangelista: 1,75.**

Típica formulación de la estatuaria de Olot, compositivamente es más frecuente que el anterior, lo cual no obsta para que se le imprima una aparente teatralidad, contrapuesta e incluso invalidada por el desarrollo formal.

**204. Cristo en la Cruz. Legazpia. La Asunción. 1,40.**

Esta talla nos presenta a un Cristo que ha expirado ya, y en el que las proporciones no resultan muy atinadas. De todas formas, pese a no alcanzar una acusada cualificación, no es pieza a desdeñar.



205. Cristo en la Cruz. Orio.



206. Cristo en la Cruz. Segura.



207. Cristo en la Cruz. José Pérez Sejo. Tolosa.



208. Cristo en la Cruz. Usurbil.

**205. Cristo en la Cruz. Orio. San Nicolás. 1,65.**

Muy distinta concepción tiene esta efigie, de acusada frontalidad en su disposición, si bien el giro de la cabeza atenúa esa tendencia. El Salvador no ha expirado aún, presentando un estudio anatómico de acusada robustez, tendente al geometrismo en cierta medida, sin que sea realmente obra de interés.

**206. Cristo en la Cruz. Segura. La Asunción. 1,80.**

De formas redondeadas y agradable concepción, su desarrollo es un tanto esquemático<sup>48</sup>. Se trata, en resumidas cuentas, de una formulación propia del periodo, sin atractivo para nosotros, aunque cumpla con su papel más que decorosamente.

**207. Cristo en la Cruz. Tolosa. Santa María. 1,70. José Pérez Sejo. C. 1916.**

Efectuado por el escultor madrileño señalado en el encabezamiento, la familia Elosegui-Mazas, de la propia localidad, lo donaría en 1916<sup>49</sup>. Respetuoso con la tradición imaginera de Epoca Moderna, la talla es sumamente correcta, destacando el atinado estudio psicológico de Cristo, que parece hallarse ya próximo al último aliento. Es pieza destacable.

**208. Cristo en la Cruz. Usurbil. San Salvador. 1,40.**

Se trata de una talla que suponemos confeccionada hace no demasiados años, aunque desconozcamos a quien se debe. Parece haber una búsqueda de arcaísmo en su desarrollo, llegando en ocasiones a una esquematización de signo geométrico. No es pieza desdeñable, dada la sinceridad e incluso cierto ingenuismo del planteamiento, que se aleja de un historicismo vacío en ocasiones.

48. Ignacio CENDOYA ECHANIZ, «Kristoren Pasioa eta Heriotza...», pág. 210.

49. Iñaki LINAZASORO, Op. cit., pág. 49.



209. Cristo en la Cruz. Zumaia.



210. San Juan Evangelista. Antzuola.



211. San Juan Evangelista. Azkoitia.



212. San Juan Evangelista. Bergara.

**209. Cristo en la Cruz. Zumaia. San Pedro. Inaccesible.**

También podríamos calificar de algo ingenuista a esta efigie, aunque no nos parece un adjetivo correcto. Lo cierto es que es realización carente de calidad.

**210. San Juan Evangelista. Antzuola. La Piedad. 1,60.**

Una vez más nos hallamos ante una efigie carente de valía artística, producto como es de una concepción de tipo industrial. Sus limitaciones son, por tanto, evidentes.

**211. San Juan Evangelista. Azkoitia. Santa María la Real. 1,76.**

Debemos manifestarnos en idénticos términos a los empleados en el caso anterior, leyéndose en su espalda "Pedro Ruiz (Vitoria)", que nos indica su procedencia<sup>50</sup>. Desde un punto de vista iconográfico, la caracterización facial es distinta a la precedente, siendo ambos modelos muy repetidos.

**212. San Juan Evangelista. Bergara. Compañía de María. 0,84.**

Igual que los dos casos vistos con anterioridad en este lugar (nº 147 y 189), se conserva parte de la imagen, que no posee cualificación artística, con idénticos caracteres a los señalados en su momento.

50. Ignacio CENDOYA ECHANIZ, «Kristoren Pasioa eta Heriotza...», pág. 212.



213. San Juan Evangelista. Legazpia.



214. San Juan Evangelista. Pasai San Pedro.



215. San Juan Evangelista. Urretxu.



216. María Magdalena. Antzuola.

**213. San Juan Evangelista. Legazpia. La Asunción. 1,50.**

Única particularidad iconográfica a reseñar, si es que en tales términos podemos referirnos, es que entrelaza sus manos, gesto poco frecuente en el tema.

**214. San Juan Evangelista. Pasai San Pedro. San Pedro. 1,65.**

Se halla apilado en el coro, junto al resto de imágenes procesionales del lugar. Mantiene la tónica predominante en el siglo.

**215. San Juan Evangelista. Urretxu. San Martín. 1,50.**

Forma pareja con la Verónica existente en esta localidad (vid. nº 200), siendo extensible el juicio de valor emitido para aquella figura en este caso.

**216. María Magdalena. Antzuola. La Piedad. 1,50.**

A pesar de que sostiene un cáliz, y no el característico tarro de perfumes, pensamos que la efigia sería María Magdalena, si bien efectuamos la identificación con cierta reserva. Es pieza carente de interés artístico.



217. María Magdalena. Azpeitia.



218. María Magdalena. Hondarribia.



219. María Magdalena. Mendaro (Garagartza).



220. María Magdalena. Pasai San Pedro.

**217. María Magdalena. Azpeitia. San Sebastián de Soreasu. 1,68.**

Hacia pareja con un San Juan, que ante los desperfectos sufridos no sale ya en procesión. En cuanto a su valoración, lo apuntando en la pieza anterior sirve también para este caso.

**218. María Magdalena. Hondarribia. Nuestra Señora del Manzano. 1,76.**

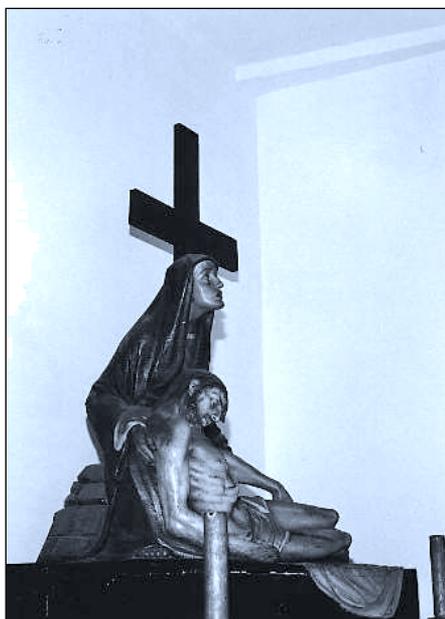
Pieza dotada de fuerte intensidad emocional, con un dolor claramente manifestado en el ademán de la efigiada, bien podemos decir que ese es su único mérito.

**219. María Magdalena. Mendaro (Garagartza). Inmaculada Concepción. 1,31.**

Es efigie de vestir, que no repite exactamente el modelo físico más usual, aunque tampoco la ruptura es tan radical. Se mantiene dentro de los parámetros propios del periodo.

**220. María Magdalena. Pasai San Pedro. San Pedro. 1,70.**

De idénticas cualidades materiales que la precedente, no merece mayor consideración por nuestra parte.



221. Piedad. Lorenzo Ascasibar. Bergara.



222. Piedad. Donostia-San Sebastián.



223. Piedad. Legazpia.



224. Piedad. Pasai Antxo.

**221. Piedad. Bergara. San Pedro. 1,13. Lorenzo Ascasibar.**

Alojado en una de las dependencias parroquiales, es un paso ciertamente destacable. Compositivamente resulta muy acertado, dando en cierta medida primacía a la figura de Cristo, que ocupa por completo el que podemos denominar primer plano, sin que ello reste protagonismo a María. Por supuesto, es escena repleta de angustia, pero no exenta de belleza, en un equilibrio formal que es su principal cualidad.

**222. Piedad. Donostia-San Sebastián. San Vicente. 1,74.**

Pese a haberse producido ya el descendimiento, no muestra la estampa habitual del tema de la Piedad, pues un tercer personaje interviene —San Juan Evangelista probablemente— en la escena sujetando las piernas del Señor. De todas formas, su valía artística es inexistente, encuadrándose en la estética propia de la fecunda obra de Olot.

**223. Piedad. Legazpia. La Asunción. 1,30.**

Participe de los principios estéticos señalados para el conjunto anterior, compositivamente responde a un esquema más frecuente para el tema, no hallándose exento de una teatralidad que incrementa el dramatismo propio del instante representado.

**224. Piedad. Pasai Antxo. San Fermín. 1,20.**

Mantiene la tónica de las precedentes. En cuanto a la disposición del tema, hay un mayor clasicismo en su plasmación, tendiéndose más a la introspección en esta ocasión.



225. Piedad. Segura.



226. Virgen de la Soledad. Azkoitia.



227. Virgen de la Soledad. Lizarza.



228. Virgen de la Soledad. Mendaro (Azpilgoeta).

**225. Piedad. Segura. La Asunción. 1,40.**

Aquí la Virgen aparece ataviada como Nuestra Señora de la Soledad, mostrando además el corazón traspasado por las siete dagas sobre el pecho. Por lo demás, es grupo acertado desde un punto de vista compositivo, si bien carece de otros alicientes<sup>51</sup>.

**226. Virgen de la Soledad. Azkoitia. Santa María la Real. 1,68.**

Fiel a la disposición iconográfica usual al tema, carece de cualquier aliciente artístico, pese a ser obra de agradable visión<sup>52</sup>.

**227. Virgen de la Soledad. Lizarza. Santa Catalina. 1,10.**

Preside un retablo lateral barroco en el lado del evangelio. Sus vestimentas no son las habituales, aunque no faltan otros detalles característicos del tipo, caso del corazón traspasado sobre el pecho, paño bordado y rosario. Mantiene la tónica general de estos años.

**228. Virgen de la Soledad. Mendaro (Azpilgoeta). La Asunción. 1,15.**

Es obra articulada, desprovista actualmente del ropaje que la caracterizaría, lo cual influye de manera negativa en su visión. En cualquier caso, no posee interés alguno para nosotros.

51. Ibid., pág. 213.

52. Ibid., págs. 213 y 215.



229. Virgen de la Soledad. Mendaro (Garagartza).



230. Virgen de la Soledad. Villabona.



231. Cristo yacente. Aizarnazabal.



232. Cristo yacente. Albiztur.

**229. Virgen de la Soledad. Mendaro (Garagartza). Inmaculada Concepción. 1,39.**

Se trata de una efigie de vestir, por lo que únicamente interesa su cabeza. Como la mayor parte de obras de este siglo, su valía artística es inexistente.

**230. Virgen de la Soledad. Villabona. Iglesia parroquial. 1,85.**

Participa plenamente de la estética propia del periodo, sin que cuente con aspecto reseñable alguno.

**231. Cristo yacente. Aizarnazabal. San Miguel. 1,47.**

Nos hallamos ante una de las composiciones más repetidas de la época, lo que certifica su éxito. En posición frontal y con los brazos alineados con el cuerpo, Cristo yace cubierto hasta poco más arriba de la cintura por un sudario de pliegues vaporosos. El resultado final es muy atinado, sin que deba sorprendernos por tanto la aceptación del modelo, que desde el punto de vista artístico no posee interés alguno.

**232. Cristo yacente. Albiztur. Santa Marina. 1,50.**

Se halla incluido en el banco del retablo colateral del lado del evangelio, para el que parece haber sido concebido teniendo presentes las dimensiones de ese espacio. Goza de menor atractivo que el anterior, demostrando en cierta medida un mayor arcaísmo compositivo.



233. Cristo yacente. Amezqueta.



234. Cristo yacente. Andoain.



235. Cristo yacente. Antzuola.



236. Cristo yacente. Uribesalgo. Aretxabaleta.

**233. Cristo yacente. Amezketa. San Bartolomé. 1,45.**

Algo rígido en su disposición, muestra un desarrollo propio del periodo, cumpliendo efectivamente con su función, aunque desde presupuestos artísticos no podamos hacer indicación alguna.

**234. Cristo yacente. Andoain. San Martín. 1,60.**

Se mantiene dentro de las peculiaridades de la época, aunque la plasmación del tema muestre alguna variación compositiva, que no mejora el resultado final.

**235. Cristo yacente. Antzuola. La Piedad. 1,60.**

La variación con respecto a modelos anteriores es mínima en este caso, sin que merezca mayor comentario por nuestra parte.

**236. Cristo yacente. Aretxabaleta. La Asunción. 1,92. Uribesalgo.**

Se halla en un pequeño altar situado a los pies de la iglesia, en el lado de la epístola. Al parecer, es obra de algún autor de la propia localidad. Es obra correcta, de grandes proporciones y correcto canon.



237. Cristo yacente. Arrasate.



238. Cristo yacente. Azpeitia.



239. Cristo yacente. Beasain.



240. Cristo yacente. Bidegoyan.

**237. Cristo yacente. Arrasate. San Juan Bautista. 1,70.**

Incluido en la mesa del altar de un retablo colateral dieciochesco, el del lado de la epístola más concretamente, es de concepción menos serena que exponentes anteriores.

**238. Cristo yacente. Azpeitia. San Sebastián de Soreasu. 1,50.**

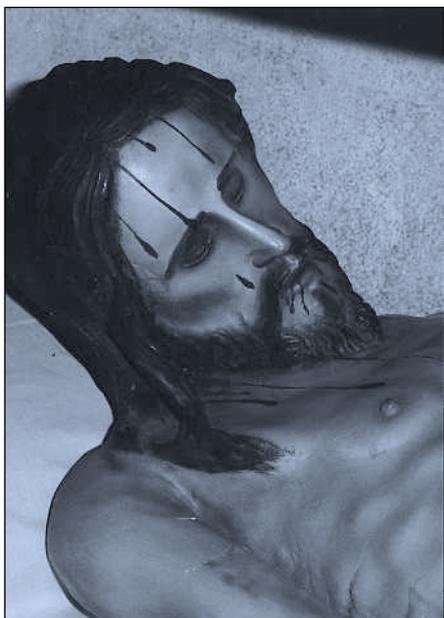
Es de suponer que su función sea la de "Cristo en la Cruz" realmente, de carácter articulado además, como de su disposición cabe deducir. Sea como fuere, carece de intensidad.

**239. Cristo yacente. Beasain. La Asunción. 1,46.**

De carácter articulado también, ocupa una urna en un altar situado en la parte del evangelio de este templo. No posee interés desde nuestra óptica.

**240. Cristo yacente. Bidegoyan. San Bartolomé. 1,45.**

Situado en la mesa de altar de un retablo lateral en el lado de la epístola, es obra aceptable según los cánones de la época, manteniendo el esquema más frecuente de la misma.



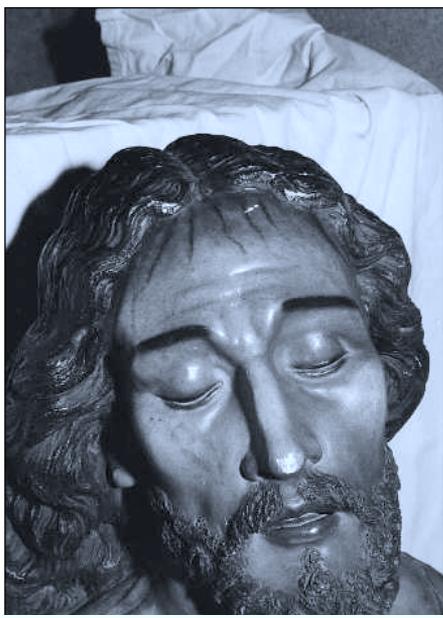
241. Cristo yacente. Eibar.



242. Cristo yacente. Elduain.



243. Cristo yacente. Elgeta.



244. Cristo yacente. Elgoibar.

**241. Cristo yacente. Eibar. San Andrés. 1,50.**

Situado en la parte baja de un altar de sentido decididamente procesional, es efigie de canon y rasgos estilizados, que se aleja un tanto de lo imperante en estos años. En cualquier caso, ello no supone otorgarle un mérito que, al menos a nuestro juicio, no posee, siempre desde criterios artísticos claro está.

**242. Cristo yacente. Elduain. Santa Catalina. 1,28.**

Reproduce un modelo habitual en el periodo, contando aquí con una potencias en la cabeza Cristo.

**243. Cristo yacente. Elgeta. Iglesia parroquial. 1,50.**

El comentario efectuado para el Cristo de Azpeitia es plenamente válido en este caso, pues nos hallamos ante un Cristo que no parece haber expirado aún, lo cual, junto a la disposición de su cuerpo, nos hace suponer que nos hallamos ante un Crucificado en realidad.

**244. Cristo yacente. Elgoibar. San Bartolomé. 1,48.**

Dispuesto en posición frontal, y con los brazos alineados rigurosamente con el cuerpo, es efigie de concepción serena. Como no podía ser menos, mantiene la tónica propia del siglo.



245. Cristo yacente. Errezil.



246. Cristo yacente. Hondarribia.



247. Cristo yacente. Legazpia.



248. Cristo yacente. Lizarza.

**245. Cristo yacente. Errezil. San Martín. 1,60.**

Siguiendo una práctica muy extendida, se dispone igualmente en la mesa del altar de un retablo, lateral en este caso. Nuevamente se trata de un Cristo destinado a escenificar el descenso muy posiblemente.

**246. Cristo yacente. Hondarribia. Nuestra Señora del Manzano. 1,50.**

Por desgracia, no hemos podido examinar convenientemente esta efigie, razón por la cual debemos advertir sobre su difícil datación, que cabe aceptar con enormes reservas.

**247. Cristo yacente. Legazpia. La Asunción. 1,70.**

Efigie que cumple con los principios vigentes, transmite una sensación de calma acorde al tema, desprovisto de tensión alguna aquí.

**248. Cristo yacente. Lizarza. Santa Catalina. 1,60.**

De disposición más nerviosa que exponentes precedentes, hay una búsqueda de mayor dramatismo, sin que el resultado final decepcione. De todos modos, obvio es recordar su falta de cualificación artística propiamente dicha.



250. Cristo yacente. Mutriku.



251. Cristo yacente. Oiartzun.



252. Cristo yacente. Oiñati.



249. Cristo yacente. Mendaro (Garagartza).

**249. Cristo yacente. Mendaro (Garagartza). Inmaculada Concepción. 1,37.**

Es versión más habitual dentro de la estatuaria del momento, con una dulcificación y suavidad de formas ciertamente característica, aunque el efecto no sea tan anodino como en otros casos aquí presentados.

**250. Cristo yacente. Mutriku. La Asunción. 1,70.**

Situado en la sacristía, aquí Cristo une ambas manos, en actitud poco habitual para estas representaciones. Se trata de la única particularidad a reseñar en este caso.

**251. Cristo yacente. Oiartzun. San Esteban. 1,86.**

Ya con anterioridad hemos señalado el éxito del que gozó, con algunas variantes, este tipo. En esta ocasión el sudario se ha reducido a su mínima expresión, asemejándose a un paño de pureza, pero por lo demás no hay grandes alteraciones con respecto al esquema usual.

**252. Cristo yacente. Oñati. San Miguel. 1,60.**

Como en algunos casos anteriores, su carácter articulado se hallaría unido al consiguiente uso para el descendimiento. De complicada datación, por no haber podido examinar convenientemente la pieza, es posible que haya que adelantar su factura, aunque es difícil precisar este extremo.



253. Cristo yacente. Orio



255. Cristo yacente. Urretxu.



256. Cristo yacente. Villabona.



254. Cristo yacente. Segura.

**253. Cristo yacente. Orio. San Nicolás. 1,40.**

De carácter más dramático que lo predominante, el rostro del Señor muestra claramente el martirio sufrido, deparándonos una efectista composición.

**254. Cristo yacente. Segura. La Asunción. 1,70.**

Es Cristo articulado, que todavía hoy se usa para la representación del descendimiento. Como es preceptivo, el Señor ha expirado ya, potenciándose aquí más si cabe los valores dramáticos, que se concretan en el estudio anatómico y papel concedido a la sangre fundamentalmente. Con todo, el resultado final no es excesivamente convincente, con independencia de sus carencias artísticas.

**255. Cristo yacente. Urretxu. San Martín. 1,40.**

Nos hallamos ante uno más de los exponentes de la estética dominante, en la estela del poderoso centro de Olot, efigie sin cualificación formal por tanto.

**256. Cristo yacente. Villabona. Iglesia parroquial. 1,90.**

Poco puede señalarse con respecto a esta efigie, que reproduce los caracteres propios de estas imágenes, suficientemente señalados en comentarios anteriores.



257. Cristo yacente. Zegama.



258. Cristo yacente. Zestoa.



259. Cristo yacente. Zumarraga.



260. Resurrección de Cristo. Elgoibar.

**257. Cristo yacente. Zegama. San Martín. 1,65.**

A pesar de su datación, que va emparejada con una serie de carencias igualmente perceptibles aquí, es de lo mejor del conjunto. El equilibrio logrado en la figura de este Cristo es su principal cualidad, aunque sin olvidar, claro está, su insignificancia artística.

**258. Cristo yacente. Zestoa. La Natividad de Nuestra Señora. 1,55.**

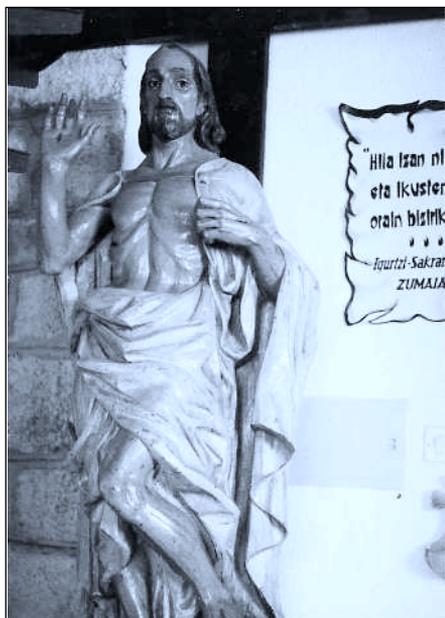
Presenta gran similitud con la efigie de Oiartzun (nº 251), aunque hay mayor expresividad en la faz del Señor. Su estado de conservación no es el ideal, con abundantes desprendimientos.

**259. Cristo yacente. Zumarraga. Santa María. 1,51.**

Abandona la rigurosa disposición frontal que caracteriza a la mayor parte de estas efigies, introduciendo así una mayor inestabilidad emocional en su percepción.

**260. Resurrección de Cristo. Elgoibar. San Bartolomé. 1,40.**

Pieza completamente marginable en cuanto a sus caracteres propiamente formales, iconográficamente no posee particularidad alguna.



261. Resurrección de Cristo. Julio Beobide. Zumaia.



262. Inmaculada Concepción. Antzuola.



263. Inmaculada Concepción. Elgoibar.



264. Inmaculada Concepción. Pasai San Pedro.

**261. Resurrección de Cristo. Zumaia. San Pedro. 1,40. Julio Beobide.**

En la actualidad no sale en procesión, aunque el uso anterior provoca que la incluyamos en el presente catálogo. Posee el aliciente de deberse al escultor Julio Beobide. De todos modos, la visión de la imagen decepciona un tanto, pues la calidad alcanzada no es alta. A pesar de ello, y aunque sólo fuera por su autoría, merece ser destacada.

**262. Inmaculada Concepción. Antzuola. La Piedad. 1,25.**

Resulta difícil entender su inclusión en la Semana Santa, al igual que ocurre con las posteriores. En cualquier caso, carece de interés alguno.

**263. Inmaculada Concepción. Elgoibar. San Bartolomé. 1,22.**

En realidad, el comentario efectuado para la anterior es totalmente válido en este caso, sin que sea preciso añadir nada al mismo.

**264. Inmaculada Concepción. Pasai San Pedro. San Pedro. 1,06.**

Compositivamente revive un esquema de Epoca Moderna, repetido hasta la saciedad en numerosos casos.



265. Sagrado Corazón de María. Urnieta.



266. Virgen del Carmen. Orio.

**265. Sagrado Corazón de María. Urnieta. San Miguel. 1,20.**

Advocación muy característica de la centuria, entra de lleno en la estética predominante, impuesta —por así decirlo— desde Olot.

**266. Virgen del Carmen. Orio. San Nicolás. 1,20.**

Sorprende también la presencia del tema aquí, sin que haya variación alguna con respecto a su disposición iconográfica más usual y repetida. Por supuesto, no posee interés artístico, siendo realización totalmente marginable.

**APENDICE****I. OBRAS QUE NO SE HAN PODIDO EXAMINAR POR LAS CONDICIONES DE DEPOSITO**

- BEASAIN: Ecce Homo (S. XX).
- BIDEGOYAN: Ecce Homo, Cristo en la Cruz (?), Virgen de la Soledad.
- HERNANI: Imágenes cedidas al Museo Diocesano.
- IRUN: Diferentes pasos (¿3?).
- PASAI ANTZO: Cristo yacente (S. XX).
- PASAI DONIBANE: Cristo yacente.
- RENTERIA: Virgen de la Soledad (imagen de candelero).
- TOLOSA: La Oración en el Huerto de los Olivos, Verónica.
- ZESTOA: Virgen de la Soledad.

**II. LUGARES VISITADOS**

Abaltzisketa; Aia; Aizarnazabal; Albiztur; Alegia; Amasa; Amezqueta; Andoain; Antzuola; Aretxabaleta; Arrasate; Arroa (Goikoa y Behekoa); Asteasu; Astigarraga; Ataun; Azkoitia; Azpeitia; Beasain; Beizama; Bergara; Bidegoyan; Deba; Donostia-San Sebastián; Eibar; Elduain; Elgoibar; Elgeta; Errezil; Eskoriatza; Gabiria; Getaria; Hondarribia; Irun; Itziar; Legazpia; Legorreta; Lezo; Lizarza; Mendaro (Azpilgoeta y Garagartza); Mutriku; Oiartzun; Oñati; Orendain; Orío; Pasai Antxo; Pasai Donibane; Pasai San Pedro; Rentería; Segura; Tolosa; Urnieta; Urretxu; Usurbil; Villabona; Zaldibia; Zarautz; Zegama; Zestoa; Zizurkil; Zumarraga; Zumaia.

**III. LUGARES EN LOS QUE SE NOS INDICO LA INEXISTENCIA DE IMAGENES PROCESIONALES DE SEMANA SANTA**

Aduna; Alkiza; Altzo; Anoeta; Arama; Baliarrain; Belauntza; Berastegi; Berrobi; Ezkio-Itsaso; Gainza; Hernialde; Ibarra; Idiazabal; Ikaztegieta; Irura; Itsasondo; Larraul; Lasarte-Oria; Lazkao; Leaburu-Gaztelu; Mutiloa; Olaberria; Ordizia; Oresa; Ormaiztegi; Salinas-Gatzaga; Soraluze-Placencia de las Armas; Zerain.

# CONCLUSIONES

---

1. El elevado número de efigies catalogadas en nuestro estudio, junto con el hecho de que esta realidad fuera inédita en su práctica totalidad, hace necesario destacar en primer lugar la incuestionable **trascendencia de la que gozarían las comitivas procesionales en la Semana Santa de Gipuzkoa**, esencialmente en nuestro siglo. Pese a que tan sólo algo menos de una veintena de localidades mantienen viva esta tradición, lo cierto es que las obras escultóricas llegadas hasta nuestros días demuestran que se trataba de un fenómeno generalizado, hecho que creemos conviene destacar —pese a no ser elemento prioritario en el estudio abordado— por el olvido en el que parecen haber caído estas manifestaciones. Obviamente, nunca podrían compararse con los actos más señalados de la península en ese sentido, pero ello no justificaría ignorar semejante realidad.

2. Pese a que no conviene considerar estas procesiones como un fenómeno eminentemente contemporáneo, lo cierto es que la catalogación artística efectuada revela el predominio de los pasos del siglo XX, que no alcanzan en cualquier caso la mitad del total de efigies. Sin embargo, si sumamos a ellas las realizaciones decimonónicas, nos encontramos con casi dos tercios de la cantidad global. En cualquier caso, no era nuestra intención definir los ritmos de celebración de esas procesiones, debiendo advertir sobre la relatividad de las consecuencias que de esos datos pueden derivarse, pese a lo cual parece evidente un fuerte relanzamiento del fenómeno en la época apuntada. Puesto que es la obra de arte la que aquí cobra interés, las cifras otorgadas hacen comprensible que debamos hablar de una **valoración artística poco estimable**, siempre teniendo presente la amplitud cronológica en la que nos desenvolvemos. Sin duda, la consideración de toda la escultura procesional, sea cual fuere su datación, explica tal juicio de valor, ya que bien poco pueden ofrecernos las efigies de los dos siglos ya citados, en los que se implanta finalmente la producción industrial. Es por ello que esta imagen general debe ser necesariamente matizada por un análisis individual, al cual procederemos a continuación.

3. El **Renacimiento** es, pese a la escasa representación con la que cuenta, el periodo más destacado, tal es el valor artístico del cual hacen gala las piezas pertenecientes a él. Claro que esta circunstancia era predecible de antemano, en la medida que hablamos de categorías estilísticas, que de todos modos deben regir necesariamente un conjunto de este tipo. Así, predominan las composiciones romanistas, debidas a autores señalados en el panorama del momento, caso de Juan de Anchieta y Ambrosio de Bengoechea sobre todo y Jerónimo de Larrea, Andrés de Irigoitia y Juan de Mendiaraz en menor grado. Lógicamente, la influencia del concilio de Trento es aspecto a señalar, en la medida que potencia estas celebraciones, lo cual influiría en el papel jugado por el romanismo. Precisamente temas tan queridos para éste como son “Cristo atado a la columna” y “Cristo en la Cruz” son los más repetidos, demostrando el éxito del espíritu contrarreformista.

4. Por lo que al **Barroco** se refiere, debemos considerarlo un tanto decepcionante, pues no responde a las expectativas creadas por la escultura de la época inserta en retablos, con cuya calidad no coincide salvo en contadas ocasiones. De todas formas, el siglo XVII, tan

exiguo como lo era el anterior, mantiene un nivel bastante digno, con aportaciones meritorias que desgraciadamente nos resultan anónimas. Claro que la continuidad con respecto al periodo renacentista no sólo se da en la calidad formal, pues el hecho de que sea nuevamente la Crucifixión el tema más repetido nos da a entender —pese a la dificultad y complejidad de este tipo de análisis— el mantenimiento de unas estructuras ideológicas derivadas del concilio trentino. En cambio, el siglo XVIII introduce una ruptura con todo ello, con una merma en la valía artística muy considerable, sin que la interesante aportación del taller de los Sierra pueda evitar esa situación. Por otro lado, cobran auge ahora las figuras del “Nazareno” y la “Virgen de la Soledad” sobre todo, quedando en segundo plano el resto de episodios de la Pasión. Ello podría atestiguar un cierto cambio de mentalidad, aunque desde luego sin aparente conexión con las ideas racionalistas que a fines de la centuria se implantarían, aspecto en cualquier caso un tanto ajeno a nuestros intereses.

**5.** Como ya se ha señalado anteriormente, el **siglo XIX** supone el inicio de un declive que encontrará su punto culminante en la siguiente centuria. Dos momentos bien definidos se observan en él, con una primera mitad de siglo en la que se impone una escultura de leve tendencia neoclásica, dado el fuerte apego a las formulaciones tardobarrocas, y un periodo final que tiende al formato de tipo industrial, por denominarlo de algún modo, en el que es moneda corriente una escultura poco expresiva y claramente evolucionada en los tipos empleados. Además, domina abrumadoramente la plasmación de la “Virgen de la Soledad”, que cobra un auge inusitado, al amparo probablemente de la acción de las cofradías de la época.

**6.** El hecho de que hayamos incluido las manifestaciones que consideramos pertenecientes al **siglo XX**, algo que se justifica por nuestro deseo de ofrecer una visión conjunta del aspecto considerado, explica en gran medida la valoración otorgada en un principio, ya que, salvo excepciones, la evolución sufrida hacia obras efectuadas en serie, sin la intervención directa de la mano del hombre, nos lleva a reproducciones exentas de cualquier valía artística. Escasas son las excepciones, destacando la participación de Julio Beobide en esta faceta, en la que se suma a algunos artífices locales menos conocidos. Es de hacer notar la importancia que posee el paso de “Cristo yacente” ahora, con una verdadera especialización temática que nos ha legado abundantísimos ejemplos del tipo.

**7.** El **análisis iconográfico** de los fondos artísticos examinados nos demuestra la instauración y mantenimiento de las fórmulas postridentinas. De este modo, las efigies pertenecientes al periodo contemporáneo mantienen casi idénticos esquemas a las de Epoca Moderna, en una continuidad que revela el triunfo de sus planteamientos, perpetuados como recurso visual inherente a las procesiones de Semana Santa. Curiosamente, apenas se constata la utilización de grupos narrativos, prefiriéndose los desarrollos individuales, con lo que se renuncia en gran medida al efectismo y teatralidad más propios del Barroco, sin que se exploten por tanto sus numerosos recursos compositivos.

**8.** Hemos tenido ocasión, al hilo de las cofradías penitenciales, de analizar las características de la **cofradía de la Vera Cruz de Oñati**, probablemente la más destacada asociación de este tipo en la provincia. Fusionada poco después de su fundación en 1541 con la de la Misericordia e Inmaculada Concepción, mantendría plenamente el carácter disciplinante de un limitado número de sus miembros, contando con la participación de un nutrido grupo de vecinos de la localidad, un artista de la talla de Pierres Picart entre otros.