

CONTRIBUCION A LA RETABLISTICA Y ESCULTURA DEL SIGLO XVIII EN GUIPUZCOA. NUEVAS OBRAS DE IGNACIO DE IBERO Y JUAN BAUTISTA MENDIZABAL I

Ignacio Cendoya Echániz

Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Monumentales 14. (1995), p. 147-161
ISSN: 0212-3215
Donostia: Eusko Ikaskuntza

Lan honetan Ignacio de Ibero eta Juan Bautista Mendizabal laren egintza berriak aurkezten dira, biak Gipuzkoako Barrokoaren artista garrantzitsuenetakoak direlarik. Bere garaiko ideia artistikoen asimilazio bikaina erakusten dute, lehenak arkitekturan, besteak berriz eskulturan. Honela, naiz eta Azpeiti eta Azkoitiko lan berri hauek ez bereziki nabarmendu bere obran, bere katalogoa gehitzea eta bere kalitatearen adibide berri bat ematea suposatzen dute.

En el presente estudio se dan a conocer nuevas intervenciones de Ignacio de Ibero y Juan Bautista Mendizábal I, dos de los autores más señalados del Barroco guipuzcoano. Ambos demuestran una perfecta asimilación de las corrientes artísticas de su tiempo en sus respectivas facetas, la arquitectónica y la escultórica respectivamente. De este modo, aunque las intervenciones documentadas en Azpeitia y Azkoitia no sean especialmente destacables en su obra, suponen el incremento de su catálogo y un nuevo ejemplo de su calidad.

In the present article, we find new works of Ignacio de Ibero and Juan Bautista Mendizábal I, two of the most well-known artists of the Baroque in Guipúzcoa. They both show a perfect assimilation of the artistic currents of their time in their respective facets, being these architecture and sculpture. The works, which were done in Azpeitia and Azkoitia, are not specially outstanding, but even though increase the catalogue of master-pieces and give a new example of quality.

Dotada de particular brillantez en los años correspondientes al periodo rococó, la retabística guipuzcoana se beneficia notablemente en los inicios del mismo de intervenciones foráneas que introducen los desarrollos más vanguardistas y espectaculares del momento. De este modo, el esquema arquitectónico impuesto por Miguel de Irazusta –el hecho de que su obra se desarrolle en la corte explica el anterior comentario, puesto que, como bien es sabido, era natural de Alkiza– encuentra continuidad de la mano de Ignacio de Ibero, Tomás de Jáuregui y Juan Elías de Inchaurrendiaga. Por otro lado, algo similar cabe reseñar para el complemento escultórico de esos muebles, pues la obra de Luis Salvador Carmona –propiciada en principio por el propio Irazusta– se convierte, pese a las evidentes limitaciones de los maestros locales, en verdadero modelo a seguir. En realidad, nos hallamos ante la que es casi una constante para la retabística barroca en la provincia, poseedora de un «purismo» ortodoxo que se impone a las propuestas menos avanzadas de artífices menores, dominio explicable en gran medida por la llegada de primera mano de las ideas artísticas imperantes en los principales focos creativos¹. Lejos de pretender minimizar con ello la creatividad y pericia de los maestros autóctonos, varios de los cuales nos demuestran su innegable valía, sí que es cierto que el mantenimiento de cotas como las apuntadas anteriormente sólo estaba al alcance de un número reducido de artistas. Volviendo al rococó, dos de los más señalados en sus respectivos campos son, sin duda alguna, Ignacio de Ibero y Juan Bautista Mendizábal I, sobresaliente caso el del primero, como sus labores edificativas nos ilustran. De este modo, la intención del presente estudio es engrosar el catálogo de ambos mediante la aportación de sendas intervenciones inéditas hasta el presente, obras de relativo interés intrínseco en última instancia, pero que cobran realce en el conjunto de su labor y el significado último de ésta.

Ignacio de Ibero y los retablos colaterales de San Francisco y San Antonio en el convento de la Purísima Concepción de Azpeitia

Suficientemente conocida es la relevancia que posee la figura de Ignacio de Ibero en el seno de la arquitectura hispana del siglo XVIII, de manera fundamental merced al detallado estudio llevado a efecto por Astiazarain Achabal². Recordemos su meritoria ascensión en el escalafón profesional dentro de la magna obra que la realización del santuario de Loyola

1. Un estado de la cuestión sobre la retabística y escultura policromada de la provincia en Ignacio CENDOYA ECHANIZ, «Arte», en VVAA, *Gipuzkoa*, Madrid, 1994, págs. 150-154.

2. María Isabel ASTIAZARAIN ACHABAL, *Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII. Ignacio de Ibero, Francisco de Ibero*, San Sebastián, 1990.

supuso³. Responsable del retablo mayor de su iglesia⁴, la concepción de otros muebles litúrgicos y los peritajes llevados a efecto con ese sentido⁵ avalan su enorme capacitación, al tiempo que son prueba palpable de la amplitud de sus recursos creativos. De todos modos, conviene desligar su nombre del retablo mayor de la iglesia parroquial de Azkoitia⁶, cuya traza debemos en realidad al jesuita Bautista de Medina, quien la envía desde Madrid hacia 1660, para entre ese año y 1664 ejecutar la obra Antonio Aloitziz⁷. Es muy posible que la participación del guipuzcoano, de darse, se limite a algún aspecto particular, sobre cuyo sentido no es nuestra intención entrar ahora. Sea como fuere, esta precisión no invalida el juicio de valor emitido anteriormente, siempre teniendo presente que no fue ésta la actividad principal del arquitecto.

Muy ligado al convento de la Purísima Concepción de Azpeitia, y de manera esencial a su iglesia –no en vano es en última instancia tracista de todos los retablos existentes actualmente en la misma–, una participación desconocida hasta el presente es la correspondiente al diseño otorgado hacia 1750 para la confección de los colaterales de San Francisco y San Antonio que alberga ese templo⁸. De este modo, es en junio de 1751 cuando se firma el contrato de ejecución de ambos muebles entre la comunidad y Domingo de Bergareche, maestro local recomendado por el propio Ignacio de Ibero⁹. En cuanto a las cláusulas del documento, señalemos que el plazo otorgado para llevar a efecto la obra era de dos años, estipulándose que la cantidad a percibir por ello sería de 6.600 reales de vellón, que recibiría en tres plazos, 3.000 en el instante de formalizar la escritura¹⁰ y el resto en pagos equivalentes que coincidirían con la mitad de la empresa y la entrega. Además de constar de

3. María Isabel ASTIAZARAIN ACHABAL, *El Santuario de Loyola*, San Sebastián, 1988, págs. 89-113; sobre este excepcional conjunto arquitectónico puede señalarse igualmente el trabajo de José Ramón EGUILLOR, S.I.; Hellmut HAGER y Rafael María DE HORNEDO, S.I., *Loyola. Historia y arquitectura*, San Sebastián, 1991.

4. María Isabel ASTIAZARAIN ACHABAL, *Arquitectos...*, págs. 47-54.

5. Además de las realizaciones analizadas en la obra que citamos en la nota anterior (vid. págs. 29-61 esencialmente), conviene señalar Ignacio CENDOYA ECHANIZ, *El retablo barroco en el Goierri*, San Sebastián, 1992, págs. 231, 301-302, 305 y 335-336 sobre todo.

6. María Isabel ASTIAZARAIN ACHABAL, *Arquitectos...*, en las págs. 29-33 concede la paternidad de esta obra al mencionado autor, quien habría dado traza en diciembre de 1734.

7. Ignacio CENDOYA ECHANIZ, «Tomás de Jáuregui, maestro retablista guipuzcoano del siglo XVIII. Aproximación a su obra», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (1991), pág. 471; del mismo, «Arte», en *Gipuzkoa*, pág. 152.

8. José Adriano LIZARRALDE, O.F.M., *Historia del Convento de la Purísima Concepción de Azpeitia*, Santiago, 1921, págs. 179 y 180. El autor atribuye la ejecución material de ambos colaterales a Francisco Ignacio de Azpiazu, encargado de erigir el retablo mayor pocos años antes, señalando además que la tasación sería labor de Ignacio de Ibero, quien en 1751 habría evaluado lo hecho en 2.083 reales. Este último dato es aceptado por María Isabel ASTIAZARAIN ACHABAL, *Arquitectos...*, pág. 15, quien de todos modos llega a plantear la posibilidad de que fuera Ibero el tracista de estos muebles.

9. Archivo del convento de la Purísima Concepción de Azpeitia (APCA), Carpeta 8, Documento 19/4.

10. APCA, Libro de Cuentas nº 39, s.f., donde en junio de 1751 se indica que Ignacio de Ibero ha evaluado los colaterales en 2.083 reales, 1.611 de los cuales otorga una religiosa, mientras los 472 restantes son de cuenta de la comunidad. Esta indicación, que explica la confusión de Lizarralde, se referiría seguramente al pago inicial.

forma explícita que la traza correspondía a Ignacio de Ibero¹¹, se señala que la realización debería hallarse a su satisfacción, de modo que ya desde este instante se le designa como examinador de la misma. Referencia interesante es la que expresa «que la talla de dicha obra aia de ser sin quitar ni poner, según la misma traza, y de la moda que al presente se estila», indicación sobre la que posteriormente tendremos ocasión de volver.

La carta de pago final nos prueba que la confección de ambos muebles fue un tanto anterior al plazo otorgado. Así, en mayo de 1753¹², Domingo de Bergareche y Juan de Aguirre –maestros arquitectos y ensambladores residentes en la villa– reciben la última suma, acrecentada en otros 600 reales por la bondad de su trabajo. Son dos, por consiguiente, los artifices de la ejecución material de ambos muebles, pese a que en el contrato no se hiciera mención alguna a Juan de Aguirre, con el que bien pudo formar una «compañía» Bergareche posteriormente. Para completar los datos históricos referentes a estos colaterales, digamos que en diciembre de 1755 Antonio Francisco Jiménez, maestro vecino de Mondragón, se responsabiliza de su dorado, labor que debía iniciar en marzo y finalizar para agosto por una cantidad global de 9.250 reales¹³. En noviembre de 1756 otorga la carta de pago final, en la que reconoce haber percibido 180 reales más de lo señalado por cierto añadido efectuado en su trabajo¹⁴, última noticia documental existente sobre los muebles litúrgicos que nos ocupan.

En lo que a su disposición arquitectónica se refiere, que es la que aquí interesa¹⁵, debemos considerar estos colaterales como correctos exponentes del quehacer de su tracistista, sin más. Las limitaciones propias a su emplazamiento y carácter justifican tal aseveración, siendo nota destacable el deseo de armonizar en la medida de lo posible su alzado con el del retablo mayor, sensiblemente anterior (1737-1740). Esta sería la causa de que en su organización se haga uso de columnas salomónicas, elemento que debemos considerar desde un punto de vista genérico como anacrónico dentro de la evolución tipológica del retablo barroco en la provincia. En este mismo sentido creemos que debe entenderse la cita que anteriormente dábamos sobre la labor de talla que recubre estos organismos lignarios. De esta forma, debemos interpretar esa condición como un deseo de mantener, aunque sólo sea en parte, un temario decorativo más propio de tiempos un tanto anteriores, si bien su tratamiento debía ser el propio del periodo en el cual nos hallamos, con ese estilizamiento en

11. Por esta traza y la otorgada para el claustro, el artista guipuzcoano habría recibido como pago –o parte del mismo más probablemente– media arroba de chocolate, que se evalúa en 59 reales. APCA, Libro de Cuentas nº 39, s.f. El hecho de que esta referencia pertenezca a marzo de 1750 nos otorga una fecha aproximativa del diseño en cuestión, tal y como hemos hecho constar en un principio.

12. APCA, Carpeta 8, D-27.

13. APCA, Carpeta 8, D-28. Sería de cuenta del convento el poner y quitar los andamios necesarios, otorgándosele al maestro 3.000 reales como primer pago en ese instante.

14. APCA, Carpeta 8, D-29. En el Libro de Cuentas nº 41, s.f., en agosto de 1757, se indica que en un principio se habían destinado 8.000 reales para el dorado, debiendo acrecentar esa suma en otros 1.500.

15. En cuanto al complemento escultórico, digamos que se trata de una intervención anónima y coetánea, sin demasiado interés, decantándonos por la participación de un único maestro. San Francisco de Asís es el titular del colateral situado en la parte del evangelio, con San Bernardino de Siena a un lado y San Juan de Capistrano en el de la epístola, mientras en el remate nos hallamos con Santo Domingo. Ya en el otro colateral, San Antonio de Padua es su titular, con San Pedro Regalado y probablemente San Pedro de Alcántara en las calles laterales y San Buenaventura en el remate. Particular interés iconográfico tiene la efigie de San Pedro Regalado, siendo la única vez que aparece en los cenobios de la orden en la provincia guipuzcoana. Sobre la cuestión, vid. Salvador ANDRES ORDAX, *Iconografía de San Pedro Regalado*, Valladolid, 1991, págs. 77-80.

las formas tan característico. La coherencia compositiva del conjunto retabístico del crucero y capilla mayor se impone por tanto, aunque ello no supone renunciar a los recursos del lenguaje formal imperante. Además, la posible cesura conceptual existente entre ambas empresas no es tan radical como cabría pensar, ya que la configuración del retablo mayor participa, si bien en muy escasa medida, de algunos rasgos del ideario rococó. De todas formas, conviene subrayar que es efectivamente ese deseo de unificar visualmente el conjunto el que se impone aquí.

Dotados de planta mixtilínea, se organizan mediante un banco, cuerpo único de tres calles y remate. Enmarcan a la figura principal, incluida en una hornacina de medio punto, las aludidas columnas, que con cinco espiras en sus fustes y capital compuesto, se recubren con una decoración floral empleada en las realizaciones de hacia 1735-1740, como diferentes ejemplos nos ilustran. Por lo que a las calles laterales se refiere, se cierran mediante pilastras de idéntico capitel, disponiéndose ese cortinaje y dosel tan característico del maestro sobre cada una de las pequeñas figuras que ocupan esa zona¹⁶. La parte central del mueble encuentra continuidad en el remate mediante un frontón curvo partido, mientras que corona la obra uno triangular al que se superpone una rica cartela finalizada en una gloria. Del temario decorativo, además de lo señalado ya, cabe destacar las placas de rocalla del banco y los jarrones floridos del remate, todo ello tratado con la minuciosidad y riqueza propios del sentimiento rococó.

Ante lo dicho, queda claro que en esta intervención documentada de Ibero prima la impresión del conjunto sobre el tratamiento del detalle, aseveración que en realidad no podemos llevar tampoco hasta su último extremo. El pago consignado de la traza otorgada por este maestro en la fecha ya señalada, junto con la propia realidad material, invalida otra de las opciones que obviamente debía ser tenida en cuenta en un principio, esto es, la posibilidad de que ese diseño se hubiera efectuado con anterioridad, junto con el del retablo mayor. En resumidas cuentas, debemos destacar el hecho de que el maestro guipuzcoano unifica esencialmente un elemento morfológico –los soportes– ya desfasado con un concepto global que participa de las inquietudes del momento, logrando un desarrollo coherente tanto en lo particular como en lo general, todo un acierto desde ese punto de vista, aunque ya hemos señalado la imposibilidad de sobrevalorar una participación que cabe calificar como modesta dentro de su impresionante producción.

Antes de poner término a lo concerniente a Ignacio de Ibero y esta iglesia conventual de la villa de Azpeitia, hay una última cuestión que nos gustaría mencionar. Nos referimos a los retablos laterales del Santo Cristo y Cristo a la columna, que con traza del mismo arquitecto ejecutara entre 1765 y 1766 Martín de Arzadun, tal y como documenta Astiazarain¹⁷, quien sin embargo indica de forma sorprendente que se desconoce el paradero de ambos muebles. Lo cierto es que los dos retablos se hallan en la nave del templo, cobijando el del lado del evangelio el Cristo en la Cruz atribuido a Jerónimo de Larrea¹⁸ y el de la epístola una pequeña imagen contemporánea de Nuestra Señora de Aránzazu que vendría a suplir al original Cristo atado a la columna existente actualmente en la parroquia de la localidad, efi-

16. María Isabel ASTIAZARAIN ACHABAL, *Arquitectos...*, pág. 43, donde la autora ya hace notar el repetido uso por parte de Ignacio de Ibero de este tema ornamental.

17. *Ibid.*, pág. 60.

18. María Asunción ARRAZOLA ECHEVERRÍA, *El Renacimiento en Guipúzcoa*, T. II, «Escultura», San Sebastián, (1968) 1988 –citamos por la segunda edición–, pág. 299.

gie atribuida en principio al propio Larrea y más recientemente a Juan de Anchieta¹⁹. Sin ánimo de extendernos en el comentario de estos retablos laterales, digamos que su disposición arquitectónica es muy atinada, plenamente inserta en el espíritu rococó, aunque preanunciando levemente la cercanía de la depuración ornamental neoclásica. El uso de espejos, peinetas de rocalla, dosel o guardamalleta con borlas y jarrones florales sirve de aditamento de una concepción general de sentido plenamente escenográfico, en la que debían primar –de forma ciertamente teatral– sus destacadas efigies titulares.

Imágenes de Juan Bautista Mendizábal I en la iglesia del convento de Santa Clara de Azkoitia

Elaborados entre los años 1750 y 1753 por Francisco Ignacio de Azpiazu, según la traza de Francisco de Ibero²⁰, los retablos colaterales de San Francisco y San Antonio de Padua de la iglesia del convento de Santa Clara de Azkoitia cuentan en sus calles laterales con diferentes imágenes pertenecientes a la gubia de Juan Bautista Mendizábal I²¹. Escultor que destaca sobremedera en el panorama provincial, su figura nos es bastante conocida²², aunque aún restan algunos cabos por atar, singularmente en lo concerniente a su aprendizaje. De este modo, recordemos que el Conde de la Viñaza lo sitúa a las órdenes de Simón Gavilán Tomé en el retablo mayor de la catedral de León, en Calahorra bajo la dependencia de Camporredondo y en Zaragoza colaborando con José Ramírez²³, referencias que no han confirmado los estudios parciales de esas obras y autores²⁴, por lo que las interrogantes continúan presentes. Dependiente formal e iconográficamente de Luis Salvador Carmona²⁵, plantear su formación con éste²⁶ resulta un tanto aventurado, pero sí que creemos –mientras no se demuestre lo contrario– en un aprendizaje foráneo, bien pudiendo considerarse su

19. Ibid., pág. 300, en cuanto a la atribución a Jerónimo de Larrea; para la autoría de Anchieta, María Concepción GARCÍA GAINZA, «Algunas novedades sobre Juan de Anchieta en el IV centenario de su muerte», Goya (1988), pág. 137.

20. María Isabel ASTIAZARAIN ACHABAL, «El convento de Santa Clara de Azkoitia. Una obra del arquitecto Lucas de Longa», Sociedad de Estudios Vascos, Artes plásticas y monumentales (1982), pág. 178; de la misma, *Arquitectos...*, págs. 286-288.

21. Archivo del convento de Santa Clara de Azkoitia. «Resumen de datos, extractados de escrituras originales, y papeles fehacientes, que existen en el Archivo de Santa Clara de la villa de Azcoitia en este año de 1812», pág. 193, donde el año de 1753 se señala, además de la autoría, que las cuatro efigies en cuestión costaron 1.320 reales.

22. Destaca sobre todo el estudio de 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. 9-18. Además, pueden consultarse Ignacio CENDOYA ECHANIZ, *El retablo...* y María Isabel ASTIAZARAIN ACHABAL, «El arquitecto Tomás de Jáuregui y el escultor Juan Bautista de Mendizábal en el retablo mayor de Zumárraga», Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País (1990), págs. 359-398.

23. Conde de la Viñaza, *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, 1894, T. III, pág. 43.

24. Vid. Fernando LLAMAZARES RODRIGUEZ, *El retablo barroco en la provincia de León*, León, 1991, págs. 362-374 sobre todo y Belén BOLOQUI LARRAYA, *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez, 1710-1780*, Granada, 1983, T. I, pág. 182, quien recoge lo expresado por el Conde de la Viñaza, sin aportar dato alguno.

25. María Concepción GARCÍA GAINZA, *El escultor Luis Salvador Carmona*, Pamplona, 1990, pág. 124.

26. Ignacio CENDOYA ECHANIZ, «Arte», en *Gipuzkoa*, pág. 152.

obra con respecto a la de Carmona como una «interpretación regional»²⁷ muy cualificada, si bien propensa a desigualdades cualitativas que cabe justificar por la diferente participación de su taller.

Sin entrar a considerar la disposición arquitectónica de estos muebles, ni siquiera las alteraciones temáticas de las cuales habrían sido objeto, conviene precisar que la documentación asigna al escultor eibarrés las figuras de Santa Inés, Santo Domingo, San Buenaventura y Santa Rosa de Viterbo, sin hacer alusión a los altorrelieves del Espíritu Santo y la Sagrada Familia existentes sobre los titulares de esos retablos colaterales. Aunque estos grupos podrían pertenecer igualmente a su mano, resulta difícil ser categóricos en esta cuestión, dadas las particularidades de estas pequeñas composiciones. De todos modos, y a pesar del silencio documental al respecto, creemos que es factible incluirlas en su producción, algo que de ninguna manera puede plantearse con las imágenes de San Francisco y San Antonio, ubicadas actualmente en un único colateral, el del lado de la epístola, dotadas como se hallan de un sentido expresivista que se aleja de forma acusada de la serena e idealizada factura que caracteriza al maestro eibarrés.

Esas cuatro imágenes reseñadas anteriormente coinciden en sus dimensiones –con aproximadamente un metro cada una de ellas– y formulación compositiva. De este modo, todas ellas se definen por una concepción un tanto declamatoria y abierta, con cierta dureza en los plegados, poco abundantes por otro lado. Pese a mantener un nivel muy aceptable en las cuatro, la efigie más destacada es la de San Buenaventura, donde curiosamente su autor acentúa más los rasgos de signo expresivo, poco desarrollados en cualquier caso. En cuanto a Santa Inés y Santa Rosa de Viterbo, sus vestimentas y atributos dificultan su correcta identificación, pero parece claro que es la primera la que ocupa el retablo del lado del evangelio, mientras la santa franciscana se encuentra en el otro colateral. De porte más sereno aquella, aunque realmente existe cierta sensación de seriación en la factura de ambas, podemos considerarla más reseñable. Más atinada que estas dos es a su vez la imagen de Santo Domingo, más cercana como se halla a los presupuestos que caracterizan al Doctor Seráfico. Bien podemos decir, por consiguiente, que existe una acusada homogeneidad en estas realizaciones, que mantienen un concepto formal ciertamente destacable, aunque sin alcanzar la intensidad de los bultos realizados para el retablo mayor de la iglesia parroquial de Idiazabal algunos años atrás.

Ante lo visto, no sorprende que sea Juan Bautista Mendizábal I el escultor más cualificado del momento en el panorama provincial, sin olvidarnos, claro está, de las aportaciones foráneas –entre las que obviamente sobresalen las de Salvador Carmona, pero es que ahora nos referimos a los autores establecidos en la aludida provincia– y las intervenciones de Santiago Marsili²⁸, cuyo expresivismo de raigambre berninesca lo sitúa en un plano muy distinto, aunque igualmente válido y sobre todo muy efectista. Sorprende por ello que no se le solicitaran las imágenes titulares de estos muebles, provenientes quizá de algún foco ajeno al País Vasco. Así parece indicarlo sobre todo la efigie de San Francisco de Asís, que no creemos se corresponda a la labor de ninguno de los imagineros activos en la zona, si bien es cierto que ahonda en fórmulas de expresión propias del mismo Santiago Marsili. Sea como fuere, y limitándonos a lo hecho por Mendizábal, constatamos una vez más su correc-

27. Idem.

28. Ignacio CENDOYA ECHANIZ y Julen ZORROZUA SANTISTEBAN, «Algunas obras de Santiago Marsili, maestro retablista y escultor italiano del siglo XVIII, en Guipúzcoa», *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País* (1991), págs. 133-161.

ta asimilación de los principios estéticos predominantes en la época, que inducen a aceptar como real alguna de las referencias otorgadas por el Conde de la Viñaza.

A modo de conclusión, podemos finalizar estas breves líneas recordando la importancia que posee el mero hecho de rescatar del olvido estas realizaciones desconocidas hasta el presente. Ciertamente no suponen un jalón trascendental en la producción de los dos autores considerados, Ignacio de Ibero y Juan Bautista de Mendizábal I, pero la propia capacidad creativa de la que hacen gala éstos justifica el interés que el incremento de su catálogo supone. Centrados en diferentes apartados realizadores, no es factible un cotejo puntual entre sus creaciones, aunque es evidente el enorme papel jugado por Ignacio de Ibero en la arquitectura del periodo, que le hace sobresalir con luz propia. En cuanto a Juan Bautista Mendizábal I, más que un análisis detallado de su obra en la zona, urge aclarar lo concerniente a su aprendizaje y las posibles relaciones profesionales con los maestros más señalados de la mitad norte peninsular, aspectos que terminarían por situarlo definitivamente en el lugar que pensamos merece. Es precisamente la cualificación de ambos la que hace comprensible que incluso en obras menores como las aquí consideradas mantengan un tono artístico ciertamente notable. Al mejor conocimiento de nuestra realidad patrimonial se une por tanto una nueva constatación de su destacado papel en el panorama artístico de estos fecundos años.



1. Ignacio de Ibero. Retablo colateral de San Francisco. Iglesia del convento de la Purísima Concepción. Azpeitia.



2. Ignacio de Ibero. Retablo colateral de San Antonio. Iglesia del convento de la Purísima Concepción. Azpeitia.



3. Ignacio de Ibero. Retablo lateral del Santo Cristo. Iglesia del convento de la Purísima Concepción. Azpeitia.



4. Ignacio de Ibero. Retablo lateral del Cristo a la columna (advocación original). Iglesia del convento de la Purísima Concepción. Azpeitia.



5. Juan Bautista Mendizábal I. Santa Inés. Iglesia del convento de Santa Clara. Azkoitia.



6. Juan Bautista Mendizábal I. Santo Domingo. Iglesia del convento de Santa Clara. Azkoitia.

7. Juan Bautista Mendizábal I. San Buenaventura.
Iglesia del convento de Santa Clara. Azkoitia.



8. Juan Bautista
Mendizábal I.
Santa Rosa de Viterbo.
Iglesia del convento
de Santa Clara. Azkoitia.