

La Piedad de San Pedro de Lasarte

(The Pietá at San Pedro at Lasarte)

Pérez Centeno, Jesús Manuel

Plaza Oztarán, 1 - 4^º A

20160 - Lasarte-Oria

BIBLID [1137-4403 (1998), 17; 335-343]

Consideramos que la Piedad de San Pedro de Lasarte es una talla de transición, plateresca o proto-renacentista, aún con elementos góticos. Esto la convierte en una referencia de interés de la estatuaria guipuzcoana.

Palabras Clave: San Pedro de Lasarte. Gipuzkoa. Talla. Madera. Protorenacentista

Lasarte'ko San Pedroren errukisko Andra Maria transizio garaiko iruditzat onar daiteke. Gotiko elementuekin oraindik, plateretzko edo proto-erranzimendu estiloen barnean dago. Honela, interes handiko erreferentzia bihurtzen da gipuzkoar eskulturgintzaren arloan.

Hitz-Giltzak: Lasarteko San Pedro. Gipuzkoa. Taula. Egurra. Protoerrenaizmentua.

La "Pietà" de San Pedro de Lasarte est à notre avis une sculpture de transition, plateresque ou proto-rennaissance, avec toujours des traits gothiques, ce qui la fait devenir un point de repère dans la sculpture de Gipuzkoa.

Mots Clés: San Pedro de Lasarte. Gipuzkoa. Sculpture. Bois. Protorenaissance.

PRESENTACION

El tema de esta comunicación es el grupo escultórico de la Piedad de la parroquia de San Pedro de Lasarte, Guipúzcoa. Es una talla de bulto redondo, en madera policromada, estofada y en buen estado de conservación. Consideremos que la pieza es de transición, proto-renacentista, pero con elementos gotizantes, datable estilísticamente a principios del siglo XVI¹.

ESTUDIO ESTILISTICO

La Piedad de San Pedro de Lasarte es un grupo escultórico tallado en madera, de bulto redondo y con rica decoración estofada. Se encuentra en la cabecera de la nave de la epístola de la iglesia, cuando hasta hace pocos años se encontraba en una hornacina de la pared lateral de esta misma nave, como aparece en la fotografía publicada por Murugarren². Su antigua ubicación es la que corresponde a este tipo iconográfico, un lugar apartado, íntimo y oscuro para resaltar aún más el dramatismo del tema³.

En los últimos años ha sido sometida a una restauración que ha permitido recuperar la policromía original bajo repintes modernos en rojo y azul, característicos en la iconografía mariana⁴.

Indumentaria

La Virgen viste túnica de manga larga, manto y toca, todo ello estofado.

La túnica de manga larga tiene dos cuerpos, uno hasta los pies y otro hasta las rodillas. Su decoración consiste en una cenefa pintada “en positivo” sobre el dorado, con pintura verde o azul, representando motivos vegetales entre dos gráficas de puntos.

La toca “tiende a enroscarse por debajo de la barbilla, enmarcando el óvalo del rostro”⁵, creando en esta pieza un conjunto de finos pliegues paralelos desde el cuello al pecho. Esta prenda tiene una decoración lineal en sentido vertical, formando dos gruesas bandas verdes y rojas entre dos finas líneas verdes o azul oscuras, todo ello pintado sobre el dorado de fondo.

El manto, que cubre toca y túnica, se remata con una cenefa similar a la de túnica, gruesos motivos vegetales en positivo, pintados o punteados en azul o verde. El campo decorativo de esta cenefa, a diferencia de la túnica, está definido por una doble línea en vez de una gráfica.

1. Queremos agradecer a K. Apestegui, del Obispado de San Sebastián, J.M^º Artola, párroco de San Pedro de Lasarte, y las bibliotecas de la Universidad de Deusto de San Sebastián y la Sociedad de Ciencias Aranzadi la colaboración prestada durante la realización de este trabajo.

2. Murugarren, L.: *Lasarte*. San Sebastián, 1974. pág.. 43.

3. Trens, M.:*Maria. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid:ed. Plus Ultra, 1946. pág., 208.

4. Trens, M.:*op. cit.* pág.. 624-626.

5. Trens, M.: *op. cit.* pág.. 628.

La indumentaria es la que corresponde a éste y otros tipos iconográficos similares, como la Virgen de los Dolores, la Soledad, la Verónica o Santa Ana, quienes conjugan la triple cualidad de mujer de avanzada edad que guarda luto⁶.

La calidad de los pliegues nos remiten a la estética tardogótica, “podrán ir dejando de ser quebrados y tender a la línea curva, pero mantendrán su valor primario como creadores de relieve a través de su adaptación a la estructura corpórea subyacente, como velo que también *desvela* y exterioriza unos miembros y un cuerpo”⁷.

Allí donde la pieza permite suavizar o matizar los pliegues, estos desaparecen o se reducen a la mínima expresión, llegando a ser artificiosa la limpieza de visión y carencia de pliegues en torno al rostro ovalado de la virgen con el fin de evitar desviar la atención de la expresión de María.

En cambio donde es necesaria su presencia, en este caso en las piernas de la Virgen, persiste el tratamiento tardo-gótico de los tejidos, aunque la dureza y angulosidad de los mismos se ha suavizado. El resultado es un conjunto de pequeños pliegues casi rectos en la parte superior de las piernas y más trabajados en torno a los pies, haciendo uso indistintamente de la curva y el ángulo, provocando la muestra explícita de las piernas bajo el tejido. Este recurso es igualmente utilizado en la manga de la túnica visible en el antebrazo izquierdo.

Un tercer grupo de pliegues lo tenemos en el manto recogido bajo el brazo izquierdo de la Piedad, un recogido de carácter renacentista, ampuloso, con vuelo, artificial y uno de los detalles más llamativos de la pieza por prescindible.

El último grupo de plegados lo tenemos en la toca de María y el paño de pureza de Cristo. El plegado es muy fino, paralelo, lineal, con un acabado carente de cualquier línea quebrada o remate anguloso, representando una tela de gran finura y calidad. La finura del tejido permite que la anatomía subyacente aflore a la superficie, como ocurre en el caso de Cristo cuya pierna izquierda permite seguir su estudio anatómico por debajo del paño, aunque en el caso de la toca de la Virgen la presencia de la doble túnica y el pudor del artista provocan que el mismo tejido y acabado generen unos efectos más neutros.

La disposición de los pliegues y el anudamiento del paño de pureza es otro indicio tardo-gótico o proto-renacentista. Es un paño rectangular, sin anudar, y con pequeños pliegues paralelos, similar al paño del Cristo de la Piedad del antiguo Oratorio de la Casa de Loyola^{8,9} o el del retablo de la capilla de la Piedad en la Iglesia de San Miguel de Oñate^{10,11}, catalogado por Arrázola el primer grupo como “primer período, fines del XV-principios del

6. Trens, M.: *op. cit.* pág.. 628.

7. Marías, F.: *El largo siglo XVI. Conceptos fundamentales en la Historia del Arte Español*. Madrid: Ed. Taurus, 1989. pág.. 214

8. Arrázola Echeverría, M^a A.: *Renacimiento en Guipúzcoa*. Tomo II. Escultura. San Sebastián: Dipt. Foral de Guipúzcoa, 1988, pág. 23-27.

9. Arrázola Echeverría, M^a A.: *El Renacimiento en Guipúzcoa*. Tomo II. Escultura, Pintura y Artes Menores. Tomo III. Ilustraciones. San Sebastián: Dip.. Foral de Guipúzcoa, 1968. pág.. 33-38/ pág.. 57-58.

10. Arrázola Echeverría, M^a A.: *Renacimiento en Guipúzcoa*. Tomo II. Escultura. San Sebastián: Dipt. Foral de Guipúzcoa, 1988, pág. 38.

11. Arrázola Echeverría, M^a A.: *El Renacimiento en Guipúzcoa*. Tomo II. Escultura, Pintura y Artes Menores. San Sebastián: Dipt. Foral de Guipúzcoa, 1968. pág.. 51-60.

XVI” y el segundo como “Plateresco”. El paño se encuentra dorado y pintado con un motivo similar al de la toca de María, una decoración lineal, a la que se le unen pequeños y abigarrados motivos vegetales.

Relación entre Madre e Hijo

La Virgen Madre sostiene el cuerpo de su hijo muerto. Sin ocultar la pena, lo que prima en los ejemplos de Piedad medievales o renacentistas de tradición medieval es la relación madre-hijo, enlazando infancia y muerte de Cristo¹². Los recursos utilizados son variados, desde la desproporción anatómica de las figuras al aparente distanciamiento sentimental entre la Virgen y Cristo muerto. Ambos aparecen en nuestro grupo escultórico.

La desproporción existente, sin alcanzar casos tan notables como la Piedad de Nuestra Señora de la Antigua en Zumárraga¹³ o la Piedad de Nuestra Señora de Arizu, en Navarra¹⁴, refuerza el papel de Madre de Cristo reduciendo al hijo a un tamaño infantil. La desproporción entre Madre e Hijo en el grupo de Lasarte no es tan acusada como en los anteriores, limitándose a ofrecer el volumen adecuado para hacer las funciones de trono o superficie de presentación del cuerpo muerto de Cristo a Dios Padre y la comunidad Cristiana.

La relación expresiva y sentimental de nuestro grupo es el adecuado a este tipo iconográfico en sus primeros momentos. A diferencia del Planto o Llanto sobre Cristo Muerto^{15,16} esta imagen no precisa intensas muestras de dolor y patetismo, manteniéndose la correcta diferenciación de ambos modelos hasta el pleno Renacimiento y Barroco¹⁷, no en cuanto a la composición o número de figuras del grupo, existente desde el primer momento¹⁸, sino a la relación sentimental más contenida entre Madre e Hijo.

La composición de la figura es triangular, cerrada, en la que las líneas principales las crea la mirada de María a Cristo y el manto de la Virgen deslizándose por la izquierda, dando paso a una base cuadrada formada por los cuatro ángulos rectos formados por el cuerpo de Cristo y la peana.

Una característica que nos sitúa la pieza a principios del XVI es la relación física entre Madre e Hijo ya que “el proceso iconográfico del grupo hace que se vaya despegando el cadáver de Cristo del cuerpo de María, desde el rígido triángulo del XV, a la acomodación del Renacimiento”¹⁹. Nuestro grupo no presenta la composición triangular reforzada por la

12. Trens. M.: *op. cit.* pág.. 204.

13. AA.VV.: *Inventario del Patrimonio Histórico-Artístico de la Iglesia Católica. Bienes Muebles*. Departamento de Cultura. Gobierno Vasco. Años 1990-1993.

14. Trens, M.: *op.cit.* pág.. 209.

15. Andrés González, P.: “Innovaciones iconográficas en la escultura monumental gótica alavesa a fines del Medioevo. Los temas de la Piedad y el Planto”. En: *Cuadernos de Sección Eusko Ikaskuntza. Artes Plásticas y Monumentales*. nº 15 (1996). pág.. 355-357.

16. Trens, M.: *op. cit.* pág.. 210-211.

17. Trens, M.: *op. cit.* pág.. 217.

18. Andrés González P.: *op. cit.* pág.. 354-362.

19. Andrés González, P.: *op. cit.* pág.. 358.



Fig. 1. Vista frontal del grupo de la Piedad de San Pedro de Lasarte. Guipúzcoa.

diagonal formada por Cristo, sino que el cuerpo se separa física y emocionalmente de la Madre, cayendo del regazo a las rodillas, tomando una posición más adecuada a un Planto que a una Piedad.

Anatomías

Destaca en el grupo el diferente acabado en las carnaciones de la Virgen y Cristo. La Virgen cuenta con una coloración más sonrosada, oscura y brillante que Cristo, quien presenta una coloración cetrina, mate y azulada, consiguiendo a duras penas dar la sensación de lividez cadavérica.

El rostro y las manos de la Virgen están perfectamente tratados, como corresponde a los dos grandes focos expresivos de la anatomía, que en este caso además son los dos únicos descubiertos. La cara refleja dolor y cansancio, a través de la boca entreabierta y marcadas ojeras. El rostro corresponde a una mujer de edad, es ovalado, no tiene arrugas pero sí una redondez madura como se nos muestra en la barbilla y los carrillos.

El tratamiento anatómico de Cristo no es tan afortunado. El estudio anatómico es sencillo por no decir pobre. La cabeza presenta una expresión en el rostro bastante serena, al igual que el tratamiento del cabello en pelo y barba, sencillo, con pequeños mechones. El

torso, cuello y brazo derecho caído muestran una anatomía bastante marcada, pero descompensada en cuanto al resto del cuerpo. Las piernas son demasiado simples, sobre todo en pies y pantorrillas, tratadas sin especial cuidado. Los signos de la pasión son visibles pero igualmente discretos, corona de espinas en forma de diadema, y unas heridas poco sangrantes. Alejado del tratamiento anatómico romanista, el Cristo del grupo de la Piedad de Lasarte presenta un acabado secundario respecto la figura principal del mismo, la Virgen.

Trono

La Virgen se encuentra sentada sobre un trono de complicada visión, pero interesante por su forma y decoración. El trono es de corte clásico, renacentista, con sencillas molduras lineales, dispuesto en bisel y en cuyo campo central hay una decoración estofada con motivos vegetales en negativo. Todo el trono está dorado, y los motivos vegetales aparecen en negativo, pintando el fondo dorado con un rallado en pintura verde o azul oscuro. Esta decoración, al igual que la del manto, es de tradición tardo-gótica²⁰, propia de los tejidos del norte de Europa en esta época.

ORIGENES DE LA PIEZA

La Piedad se encuentra en una parroquia fundada en 1569, por lo que trataremos de esclarecer, en la medida de lo posible, las circunstancias que rodean la presencia de una talla de principios del siglo XVI en un edificio del último tercio de la centuria.

Los orígenes de la parroquia han sido tratados por tres autores que proponen una visión diferenciada o complementaria del tema, y aunque no es el cometido de este trabajo haremos un repaso de cada cual señalando los argumentos que nos interesan para tratar de responder al origen de la pieza.

Don *Manuel de Lekuona*, quien en 1949 se acerca a la fundación de la parroquia a través de la documentación existente en el archivo parroquial y el archivo del convento de la RR. MM. Brígidas, sostiene que con anterioridad a la parroquia en Lasarte había una ermita "para oír Misa"²¹, bajo la advocación de San Pedro Apóstol. Le lleva a realizar esta afirmación la situación estratégica de Lasarte como cruce de caminos y punto vadeable del Oria, así como la referencia documental de "una ermita para oír misa, que se redujo a iglesia en el año 1569"²² en un pleito de 1786.

En el caso de ser cierta la existencia de una ermita previa, la pieza podría haber pertenecido a ésta y pasar a la posterior parroquia; aunque la ermita sólo habría de ser un punto de oración, sin posibilidad de cobrar diezmos ni responder a las necesidades espirituales plenas de la comunidad, al carecer de un religioso de continuo.

Goñi Gaztambide, en 1974, toma una postura contrapuesta a la anterior tomando como base argumental el Proceso sobre la erección de la iglesia parroquial de Lasarte depositado

20. Racinet, M.A.: *L'Ornement polichrome*. Paris: Librairie de Fermin Didot, frères, fils et Cie.

21. Lekuona, M. de: "La Parroquia de San Pedro de Lasarte. Su erección. Notas históricas." *BRSVAP*, nº V (1949) Cuaderno 1. pág. 49.

22. Goñi Gaztambide, J.: "Erección de la Parroquia de San Pedro, de Lasarte. (10 abril 1569)" En: *BEHSS*, nº 8 (1974). pág. 125, nota 40.

en el Archivo de la Catedral de Pamplona. Según este autor, con anterioridad a la iglesia de 1569 no existía nada debido a que:

– la argumentación de los lasartearras ante el Obispado de Pamplona habría sido diferente a la que nos ha llegado en el Proceso, basada principalmente en la lejanía a la parroquia más próxima de haber existido una ermita²³.

– las desavenencias entre la comunidad dominica de San Telmo y la población de Lasarte ante la posibilidad de perder los diezmos y primicias que los lasartearras deben a la parroquia de San Sebastián el Viejo en favor de la nueva fundación. Estos recelos aparecen documentados por primera vez en 1564 al no existir previamente en la población una presencia religiosa capaz de hacer peligrar estos pagos²⁴.

– el lugar de erección de la parroquia es “un solar destinado a la iglesia junto a las casas y plaza de Lasarte en medio de un robledal, vendido para dicho efecto en 85 ducados”²⁵ el 9-IV-1569.

Goñi Gaztambide y la documentación conocida hasta el momento niegan la posible existencia de una ermita previa a la parroquia de 1569 como sede de nuestra Piedad.

Aguirre Sorondo, en una breve pero completa síntesis²⁶, propone una tercera vía. Mantiene con Goñi Gaztambide la inexistencia de una ermita pública antes de 1569, pero no descarta la presencia de una ermita privada, humilladero o *santutxu* asociado a las dependencias de los Lasarte.

Esta vía no parece aportar nada nuevo en cuanto al origen de la pieza por tres motivos:

– el humilladero, de existir, no habría de ser tan importante como para no haber dejado huella toponímica o documental en la zona o en la documentación conocida.

– la pieza tiene demasiada calidad para una sede tan discreta.

– la donación del altar de N^{ra} Señora a la parroquia entre 1571-1576 la realiza Beltrán de Araneta, cuando según el censo de 1568 “viven en la torre de Lasarte Pedro Gamboa y su mujer (Mari Juan de Lasarte) y sus dos hijos y tres hijas y dos criados”²⁷.

Como conclusión a la historiografía sobre el tema y la documentación conocida se puede afirmar:

– con anterioridad a 1569 en Lasarte no hay un edificio religioso reconocido o, cuanto menos, de la suficiente importancia como para haber acogido una Piedad de principios del siglo XVI.

– los primeros datos documentados de una advocación mariana en Lasarte datan del 9-XII-1564²⁸, cuando aún se duda sobre la advocación de la próxima parroquia entre San Pedro Apóstol y Nuestra Señora, y de septiembre de 1576, cuando en la visita del Dr.

23. Goñi Gaztambide, J.: *op. cit.* pág. 125, nota 40.

24. Goñi Gaztambide, J.: *op. cit.* pág. 111-112.

25. Goñi Gaztambide, J.: *op. cit.* pág. 122.

26. Aguirre Sorondo, A.: “El primer templo de Lasarte” En: *Revista Lasarte-Oria*, nº 19 (1991) pág. 2-4.

27. Goñi Gaztambide, J.: *op. cit.* pág. 115.

28. Goñi Gaztambide, J.: *op. cit.* pág. 111.



Fig. 2. Vista lateral del grupo de la Piedad de San Pedro de Lasarte. Guipúzcoa.

Alquiza a la parroquia se da cuenta de la donación realizada por Beltrán de Araneta de "un retablo en el altar de Nuestra Señora"²⁹, primer dato que demuestra la presencia física de una pieza escultórica mariana en la parroquia, con toda probabilidad nuestra Piedad.

– salvo que aparezcan nuevas informaciones documentales que rebatan lo conocido hasta el momento el único medio de datación es el estilístico e iconográfico.

CONCLUSIONES

Tras lo expuesto cabría concluir que a falta de nueva documentación las características de la pieza nos la datan a inicios del siglo XVI, en estilo plateresco o proto-renacentista con elementos claramente tardo-góticos.

El origen de la misma es confuso, pero como hipótesis de trabajo, a tenor de la documentación y el estilo, la pieza sería donada entre 1571-1576 por Beltrán de Araneta, quien con intención de disponer en San Pedro de Capellanía propia³⁰ donaría primeramente la

29. Lekuona, M. de: *op. cit.* pág.. 234.

30. Lekuona, M. de: *op. cit.* pág.. 234.

imagen y luego un retablo a este altar, donación esta última de la que hay constancia documental. Pero la imagen no se corresponde a la escultura tallada en el último tercio de siglo, la escultura romanista de la escuela de Anchieta, por lo que esta talla debió ser comprada o trasladada desde un emplazamiento anterior o en un taller que disponía de ella en almacenaje, como parece indicar que tanto la primera advocación con la que se dudaba en 1564 y el altar de 1576 fuera dedicado genéricamente a Nuestra Señora y no a Nuestra Señora de la Piedad.

Los elementos que nos sitúan la pieza en el siglo XVI son el pliegue del antebrazo de la Virgen, el trono, la separación física entre los dos componentes del grupo y la disposición horizontal de Cristo.

En cambio tenemos elementos tardo-góticos como el resto del tratamiento de los pliegues en las figuras, el paño de pureza rectangular, los motivos decorativos y el adecuado tratamiento sentimental del grupo.