

La construcción del retablo de la parroquia de San Sebastián de Soreasu en Azpeitia: Una obra de Juan de Apaetzegui, Martín de Olaizola y José de Echeverría

Por MARIA ISABEL ASTIAZARAIN ACHABAL

La iglesia de San Sebastián de Soreasu es una construcción que se llevó a cabo entre los siglos XVI al XVIII. Un templo de tipo columnario espacioso, de planta rectangular y ábside poligonal, cuya fisonomía es muy corriente en el País Vasco. El conjunto de la iglesia llama la atención por su austeridad arquitectónica, contrapuesta a la riqueza de sus retablos, en concreto la del altar mayor del que seguidamente nos ocupamos:

Las primeras noticias documentadas que nos han llegado de esta obra son del 19 de abril de 1682, momento en el que se contempla la posibilidad de confeccionar un nuevo retablo mayor para la iglesia parroquial de Azpeitia. No obstante, hasta el primero de mayo de 1682, en Reunión General del Ayuntamiento, no se resuelve llevarlo a efecto. Con esta finalidad se nombra a don Ignacio de Aguirre Ibarluce, alcalde, don Joaquín y don Antonio de Mendizábal, don Francisco de Zabala; a los capitanes Martín de Elizalde y Tomás Corta, y Antonio de Azcue, para elegir personas que soliciten limosnas de maderamen y dinero a los vecinos de Azpeitia, con el objeto de ayudar a la confección del retablo.

La licencia eclesiástica fue obtenida por el mayordomo del templo Pedro Beltrán de Oyarzábal, el 25 de mayo de 1683 en Pamplona ¹. En este año ya se estaba recogiendo madera donada por los vecinos encaminada a este fin ², sin embargo pasarían unos años más para llegar al concierto de la obra. El 26 de agosto de 1684, se firma la escritura en la Casa del Concejo de la villa con

(1) AHPG. A., P. 465, 152.

(2) APAzp., L.M. 1709-1746. Año 1683.

los artistas elegidos, Juan de Apaeztegui y Martín de Olaizola, ambos maestros arquitectos³.

Según el concierto, tendrían tres años para finalizarlo, estipulándose por toda la obra un pago de 5.000 ducados de vellón. Para acometer la obra tuvieron que efectuar escritura de fianzas el 5 de junio de 1683. Juan de Apaeztegui fue avalado por Esteban de Alzaga, Matías de Zuazola y Antonio de Erquicia. Su compañero, Martín de Olaizola, por Domingo de Arregui, Pedro e Ignacio Beltrán de Oyarzábal e Ignacio de Odria, todos vecinos de Azpeitia.

Tenemos constancia de que para la realización de este proyecto de gran magnitud, se pidieron algunos pareceres y manejaron diferentes trazas. Los apoderados entraron en contacto con los artífices de la zona norte, que por aquel entonces estaban más acreditados en el arte de la construcción de retablos. Mandose a buscar al maestro arquitecto José de Echeverría a Santa Cruz de Campezo (Alava); y a Juan de Echeverría a Beasain, éste presentaría también un diseño que le habían encomendado.

Asimismo se enviaron mensajeros a Guetaria, donde se encontraba el Visitador del Obispado; otro se llegaría primero a Villafranca, contactando con el Maese de Campo don Juan Antonio de Arteaga, y después a Lazcano para comunicarse con el Prior del Convento de Carmelitas Descalzos. Con estos avales se presentaron en el convento de la misma Orden en Pamplona, solicitando la presencia en Azpeitia de un lego de esta Casa, del cual se tenía noticia de ser entendido en la materia. Cabe la posibilidad de que se tratase del hermano lego Fray Nicolás de la Purificación, tracista de la Orden Carmelita, ocupado ya a mediados del siglo XVII en dar diseños para obras en Guipúzcoa, al cual se le consideraba como "hombre de primor" en estos temas. De él, en este caso, sólo conocemos que llegó el día asignado para dar su opinión, y se hospedó en la casa de Jacinto de Alzaga. A todos los maestros se les pagó por su asistencia y los desplazamientos que tuvieron que hacer, para conferenciar y determinar, cuál era el diseño más apropiado entre las trazas que se manejaban.

En lo que se refiere a la disposición arquitectónica del retablo, hay que señalar que, la traza elegida fue ejecutada por Juan Apaeztegui y Martín de Olaizola conjuntamente, según se hace constar en el instrumento notarial; sin embargo la idea de adornos y talla se hizo conforme al plan formulado por José de Echeverría. Este tomó medidas para el desarrollo de la parte ornamental

(3) AHPG. A., P. 465, 151-158.



1. Retablo mayor de la iglesia de San Sebastián de Soreasu. Estado actual.



2. Retablo mayor de la iglesia de San Sebastián de Soreasu. Detalle de San Pedro.



3. Retablo mayor de la iglesia de San Sebastián de Soreasu. Detalle de San Pablo.

y guarniciones y enviaría después sus dibujos, retribuyéndosele por ello con 60 pesos⁴.

La financiación de la obra se puede rastrear tras la revisión de las cuentas de fábrica. El visitador del obispado designó para ayuda de la fábrica, de la memoria de los ministriles 1.668 R. Otra cantidad de 1.944 R.V. se recogió a base de las ofertas hechas por algunos clérigos, vecinos y habitantes alejados de la villa⁵. Incluso se ofrecieron por parte del Cabildo y Rector 50 fanegas de trigo, que se venderían para sufragar la obra.

En cuanto al material, concretamente la madera de nogal, se traería de diferentes puntos, regalada por los naturales del lugar ausentes de la villa y por propietarios de diferentes caserías en: Azcoitia, Motrico, Elorrio, Elgoibar, Villafranca, Zumaya y Beizama⁶. Sólo se tuvo que hacer en esto el gasto del corte y los acarretos hasta la plaza principal, donde se recogieron otras partidas de madera de la misma jurisdicción. Una fracción del pago a los maestros se les suministró mediante el arrendamiento de los frutos de la primicia, y otra fue abonada al contado.

Durante el transcurso de la elaboración del retablo se efectuó en Azpeitia, el 28 de septiembre de 1686, la firma del contrato con Juan de Aguirre, maestro cantero de la anteiglesia de Forua (Vizcaya), para labrar el pedestal del retablo. Aguirre prevendría por su cuenta la piedra jaspe necesaria, sacada del término de Artiaga en el Señorío de Vizcaya, labrada y dada pulimento y lustre según arte, conforme a la traza y medidas entregadas por el mayordomo de la parroquia, por orden del maestro Martín de Olaizola; el cual había ideado la disposición de esta obra nombrado por la Villa. El jaspe fue transportado el día de San Andrés de aquel año por mar a la lonja de Bedua, y de allí se porteo hasta Azpeitia. Esta piedra silíceo se tasó a 3 R. de a ocho la vara y se abonó a Juan de Aguirre el transporte, comidas y hospedajes de los días que ocupó en componer e instalar el pedestal en su puesto⁷.

(4) AHPG. A., P. 527, 24-26. En la cuenta que Pedro Beltrán de Oyarzábal presentó como mayordomo de la iglesia el año 1683, se consignaron en Data 40 pesos a José y Juan de Echeverría por su ocupación y viaje para la elección de traza, y 97 R. por el gasto de su estancia en la posada de Tomás de Leyaristi. Al lego que llegó del Convento de Carmelitas de Pamplona se le entregaron 200 R.V. Por la traza que presentó Juan de Echeverría se le abonaron 100 R.P., aunque no se le aceptó.

(5) *Ibidem*, 29-31. Se consignan asimismo pequeñas cantidades en total 57 R. donados por: María de Urquindi, Antonio de Saria, Francisco de Aroneta, Pedro de Eizaguirre, Pedro de Arzallus, Antonio de Olarra e Ignacio de Celayarán.

(6) *Ibidem*, 31-31v.

(7) AHPG. A., P. 466, 80-81. Como primer pago se dan a Juan de Aguirre 16 R. al contado y el resto se le otorgaron a la entrega. En el contrato actuó entre otros como testigo el maestro Martín de Olaizola.

Siguiendo la marcha de la obra llegamos al 30 de junio de 1687, en que se otorga poderes al presbítero y beneficiado de la iglesia Juan de Larrar, para concertar con el pintor de Tudela (Navarra) Vicente Berdusán, los lienzos de pintura que adornarían el retablo, de acuerdo con las medidas que había dispuestas y por la cantidad que convinieran⁸.

Debía de estar ya terminado el retablo o prácticamente a punto de concluirse, pues habían pasado ya casi los tres años fijados de plazo con los arquitectos; cuando el 13 de junio de 1687 los comisionados de la obra, reunidos en las Casas del Concejo, deciden, que previo nombramiento de peritos para el reconocimiento, se enmienden algunos aspectos antes de dar por satisfecha la factura.

Aunque Martín de Olaizola había cumplido en su ejecución rigurosamente las pautas de la traza, se reconocían algunos defectos en su labor. El pedestal y sus adornos, según la opinión de los representantes de ambos cabildos, se contemplaba con "notable fealdad" en lo referente a las cuatro repisas de las dos columnas del medio y las dos de junto al muro, al estar las primeras "huídas del macizo de éstas". Por esta razón, estimaron que se realizasen de nuevo en piezas enteras, aparejadas con calidad, de tal manera que, superpuestas al borde del ángulo del pedestal, que corresponde al del zocalillo de la columna, ocupasen los claros de los dos lados del vivo; obedeciendo a la disposición que permitía el sitio. La repisa se haría siguiendo siempre el rumbo del escociado, llenando con un copete de talla saliente el vivo del ángulo sobre su concavidad. El resalte de estos soportes que se mandaban poner, tendría que hacerse del mismo tamaño que el resto del adorno que tenía el pedestal. Otro motivo del que se ocuparía, sería del ornato de los cubos y del resto de los miembros de zócalo del segundo cuerpo, llevando a ellos una talla de más relieve y calidad, sin dejar tanta superficie diáfana como se observaba, de modo que, según se dice "campee la talla y se goce la arquitectura". También enuncian parecidas alusiones sobre los vaciados de las pilastras de las columnas del segundo cuerpo, indicando que las doten de un resalte de talla artística. Asimismo se le llama la atención sobre las boquillas del friso y los cogollos que penden de debajo de la cornisa del mismo miembro superior, a fin de que los mejore y confiera todo el relieve que pide la distancia. En cuanto a la guarnición de los marcos de los nichos de los lados de este mismo lugar, debían quitarla por ser defectuoso su relieve, prescribiéndose disponer otras de "dibujo de más garbo" y con mayor bulto, con el fin de suplir la cordedad del fondo de los nichos, por razones de espacio.

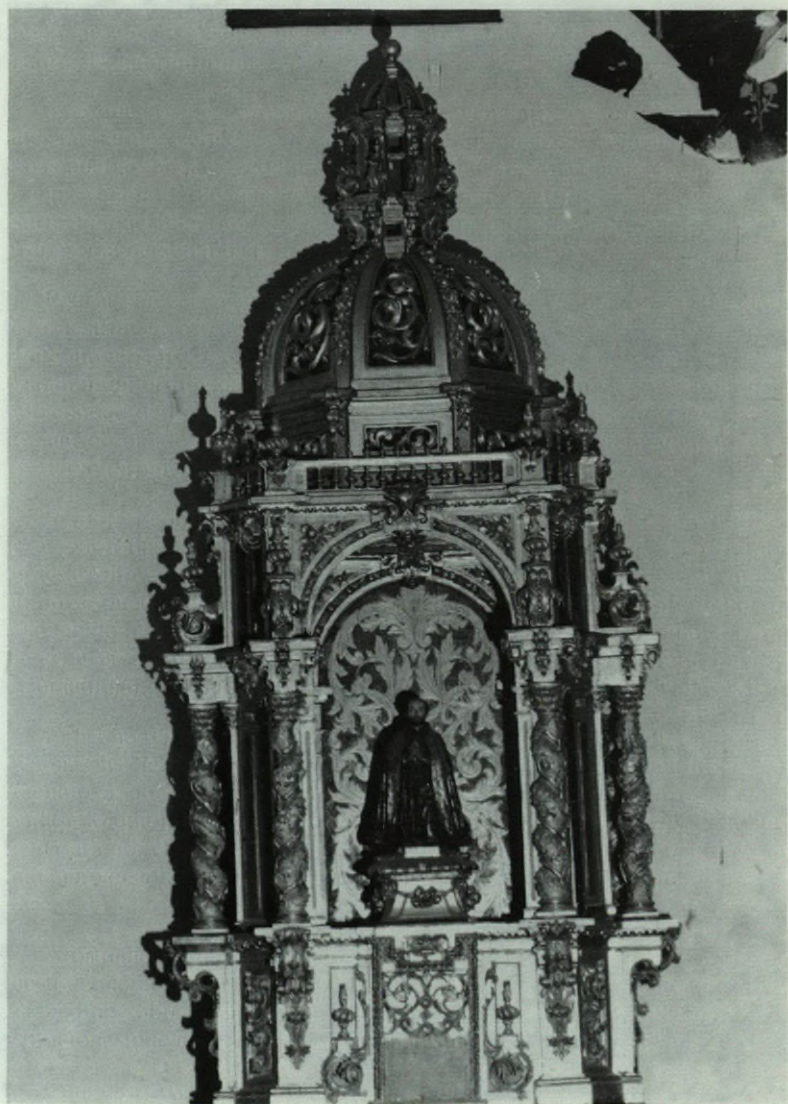
(8) AHPG. A., P. 493, 43-43v.



4. Retablo mayor de la iglesia de San Sebastián de Soreasu. Detalle de San Juan Bautista.



5. Retablo mayor de la iglesia de San Sebastián de Soreasu. Detalle de San Jerónimo.



6. Retablo mayor de la iglesia de San Sebastián de Soreasu. Detalle del ostentorio.

Lo obrado por Apaeztegui no fue tan censurado. A él le mandaron solamente que ocupase y adornase, con un "subiente" de talla, el vaciado de las pilastras de las columnas del primer cuerpo. Todos estos aspectos enumerados, se consideraron como un defecto de realización dentro del cumplimiento de su obligación, pues en razón de ellos no podían obtener un aumento del salario estipulado en la escritura; por tanto, así se les notificó el mismo día⁹.

Visto el buen ritmo con que hasta entonces se había desarrollado la obra, asistimos a partir de ahora a un período de laxitud, quizás debido a la falta de atención de los maestros. Estos, inesperadamente, se veían obligados a repetir y mejorar la manufactura sin ninguna contrapartida, ante lo cual es muy probable que compatibilizaran la terminación del retablo mayor de Azpeitia con otros trabajos. Lo cierto es que la finalización se dilató ampliamente, no dándose a examen hasta el 27 de mayo de 1692. Por parte del alcalde, regimiento y párroco actuó en la declaración de los peritos el artista Felipe de Castillo, vecino de Orduña. Al maestro Martín de Olaizola le representó Juan Bautista Balcoín de Alegría, y de acuerdo con Juan Apaeztegui otorgó su inspección técnica Juan Bautista Sagüés, de Bidania.

El testimonio de los examinadores no fue unánime, discordando Castillo y Balcoín de la opinión de Sagüés, por lo que éstos decidieron dar su parecer conjuntamente. Opinaron en primer lugar que en el pedestal principal del retablo, los maestros "faltaron" o se quedaron cortos, en los macizos de las pilastras de las cuatro repisas; aunque esto no lo estiman como defecto, por haberlo hecho así para dar mayor desahogo al presbiterio. También encontraron imperfecciones de los dos cuerpos, en los cuatro muros de los rincones entre las pilastras, donde se habían apartado del modelo, teniendo obligación de hacerlos conforme a la planta dispuesta. En lo que se refería al tramo del arquitrabe y cornisa del segundo piso, debían ambos de estar ensamblados y se hallaban placados con clavos y cola. Lo mismo ocurría con los modillones de aquel miembro superior que tampoco estaban espigados y encajados formando nudo, sin embargo esto no exponía la obra a peligro o ruina. Tampoco sería causa de ello el que se hubiese hecho el segundo cuerpo sin ensamblar en un bastidor, pero los peritos no dejaron de apuntar en su revisión las modificaciones y diferencias apreciadas. Lo que sí constituía objeto de mayor preocupación, era que el cascarón no poseyera las cuatro pilastras principales en cercha, pues éstas pedían más fondo y los maestros las habían enmendado con unas entrecalles de talla. Por consiguiente, destacaron e informaron de la obligación que tenían de ensamblar las cerchas en un luneto por la parte de arriba, según se había previsto en traza. Asimismo comunicaron, la falta de

(9) *Ibidem*, 33-34.

un tambanillo debajo de la tarjeta del cascarón, suplido por una tabla, sobre la cual descansaban las cerchas sin ensamblaje alguno. A pesar de las imperfecciones referidas, el cerramiento abovedado estaba bien ajustado y trabajado y no tendrían problemas de deterioro.

En cuanto al arquitrabe y lo que tocaba al adorno de talla habían cumplido con su obligación, aunque se percibían algunas partes mejor que otras. Con respecto al sagrario lo encontraron "cumplido" respecto a arquitectura y talla, sin defectos; únicamente tendrían que realizar tres cogollos de talla en los vaciados del pedestal debajo de la media naranja: uno mirando al altar y los otros dos a los lados. Definitivamente todos estos aspectos se contemplaron con un nivel de calidad suficiente, dándoles su legítimo valor.

La obra se tasó en 58.365 R. correspondiendo de ésto a Martín de Olaizola 29.164R. y a Juan de Apaeztegui 29.181 R.¹⁰ Para concluir sólo restaba que los maestros instalasen con exactitud los lienzos de pintura del cascarón en los tableros y bastidores.

El informe pericial de Juan Bautista Sagüés, que actuaba por parte de Juan de Apaeztegui, se efectuó al día siguiente¹¹; éste define con claridad las partes que se habían comprometido a trabajar cada maestro con objeto de hacer la tasación con justeza. Corrió a cargo de Juan de Apaeztegui el primer cuerpo del retablo, el ensamblaje de los dos muros que cargaban sobre el pedestal y llegaban hasta debajo del capitel de piedra, y el cascarón con su zócalo; el pedestal, el sagrario y todo el resto fue labor de Olaizola. Para Sagüés, el ensamblamiento estaba efectuado de forma muy satisfactoria y con toda la firmeza necesaria. El adorno de talla poseía "mayor lucimiento y hermosura" que lo que se consignaban en la traza y condiciones, por lo que el valor de las obras ejecutadas por su representado las fijaba en 34.968 R.V.

Notificada la tasación de Sagüés a Martín de Olaizola, éste denegó el hacer un nuevo examen que le pudiera perjudicar¹². El 6 de junio de 1692 Apaeztegui protestaría y reclamaría que se realizase una nueva apreciación, pues lo confeccionado por él en el retablo superaba a lo capitulado, y la calificación pericial no se había llevado a cabo de modo individual, al no separarse los miembros y piezas que correspondían a cada maestro; por lo cual no era proporcionada. Dos días después, en el Ayuntamiento se efectuaba el nombramiento de un tercer perito, acordando que Ignacio de Arzallus embargase

(10) AHPG. A., P. 468, s.f.

(11) *Ibidem*, s.f.

(12) *Ibidem*, s.f. El 1 de junio de 1692 Olaizola comunica que no está de acuerdo en efectuar un nuevo examen.

y retuviese a los maestros los pagos que estaban recibiendo a cuenta de la primicia, hasta que se aprobase el informe técnico por todas las partes¹³.

No hemos encontrado respuesta documentada del modo que concluyó este problema, surgido por las diferencias en peritación; pero sí advertimos que los cabildos debieron zanjar la cuestión económica con Olaizola y Apaetzegui y no precisaron más de su asistencia a la fábrica. Obviamente no quedaron satisfechos con algunos aspectos del retablo, pues todavía procedieron a abordar algunos cambios.

Un nuevo nombramiento de arquitectos se consumaba, en el ámbito de la sacristía de la Parroquia de San Sebastián de Soresau, el 18 de mayo de 1696. Serían los arquitectos Martín de Zaldúa e Ignacio de Basazábal y Zurbano, los que se reunirían para juzgar una nueva modificación del retablo. Ya se habían hecho objeciones sobre los marcos de las hornacinas que albergaban a los santos, para que se aumentaran sus relieves. Pero hecho ésto, debía parecer insuficiente esta medida, dirigida a suplir la poca profundidad de los nichos, y se pensó modificar las cuatro repisas de las peanas de las figuras. Con esta finalidad se contrata el 9 de enero de 1696 este trabajo y la confección de una grada para colocar en ella la custodia pequeña debajo del sagrario, con el maestro arquitecto Juan de Eizmendi, de la Universidad de Régil.

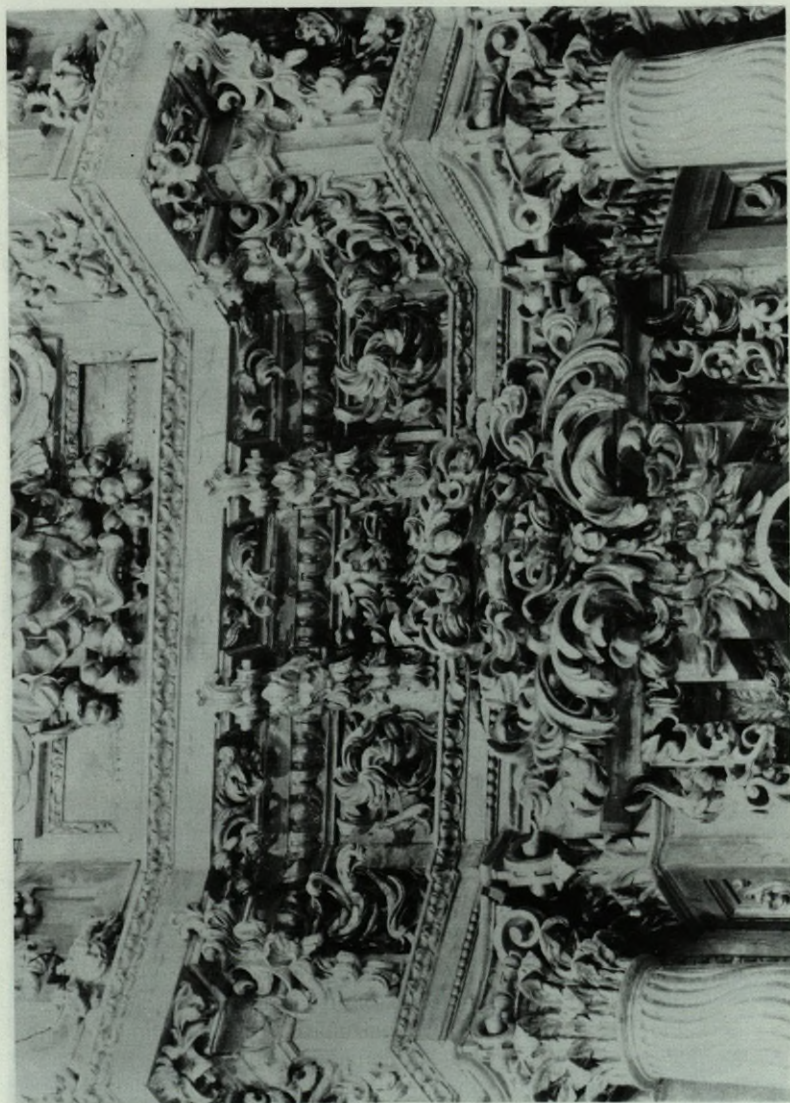
A la hora de revisar la tarea ejecutada por Eizmendi, les pareció a los comisionados o responsables de la obra y a los mismos parroquianos, que estaban muy voladas y no proporcionadas a las cajas de los santos. Respecto a la colocación del sagrario convenía poner gradas que dieran mayor lucimiento¹⁴. Zaldúa y Basazábal dieron su parecer el 19 de mayo. A la vista del modelo ideado para ello, el artista había ejecutado las peanas y repisas conforme a la traza esmerándose en lo artístico, pero las de San Pedro y San Pablo con sus bultos, atendiendo al corto espacio del presbiterio, cubrían mucha parte de la obra, por lo cual se debían retranquear medio pie con sus esculturas, sin mover ni retocar las tarjetas y el serafín de cada una. Para poder obrar ésto con mayor comodidad se retiraron al mismo nivel las cornisas que estaban al pie de las guarniciones, conservando los resaltes que poseían en fachada. De esta forma al echar hacia atrás los bultos cabrían éstos perfectamente con sus diademas en las cajas. Proponen también los peritos que en las dos peanas de arriba, la sotabasa del pedestal del segundo cuerpo corra a nivel, escociada como estaba en la fachada hacia el fondo por su frente y perfil. Al pedestal de los santos de este cuerpo se le quitaría de vuelo lo que se pudiera en ambos

(13) *Ibidem*, s.f. El 8 de junio de 1692 Ignacio de Arzallus da cuenta de los últimos pagos efectuados a los maestros en fanegas de maíz, trigo, lino, manzana y dinero efectivo.

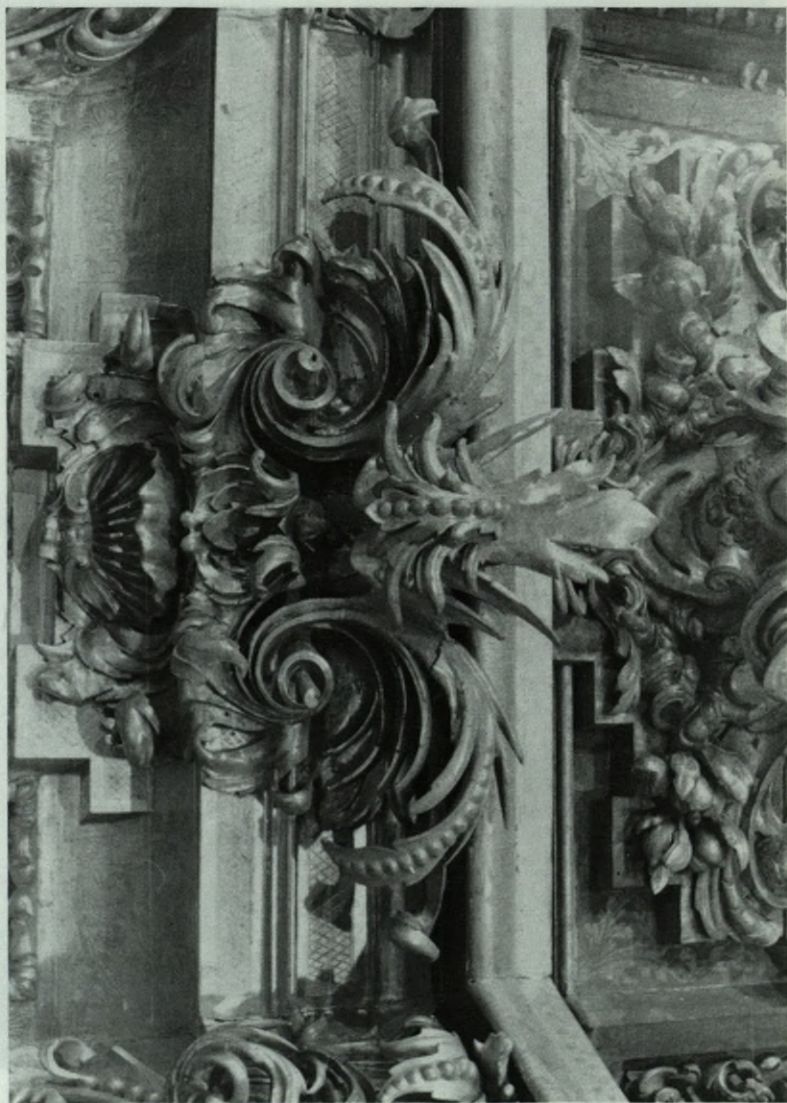
(14) AHPG. A., P. 469, s.f.



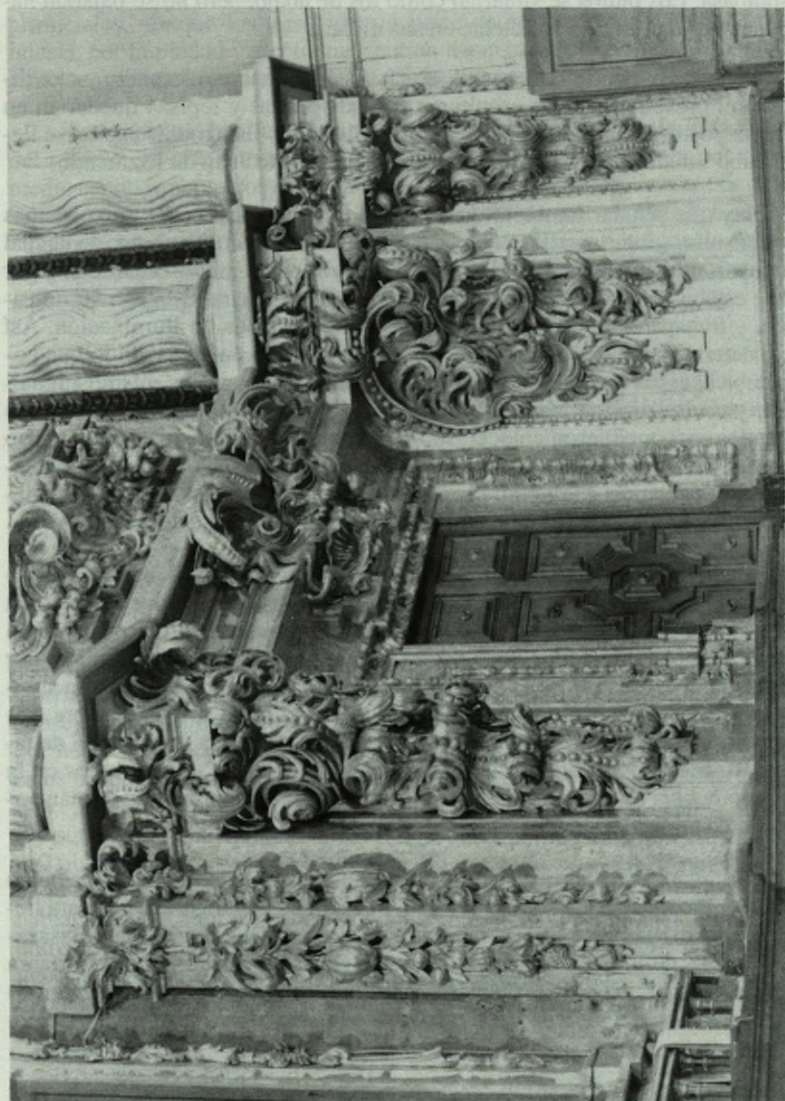
7. Retablo mayor de la iglesia de San Sebastián de Soreasu. Vista general con el templo.



8. Retablo mayor de la iglesia de San Sebastián de Soreasu. Detalle del entablamento.



9. Retablo mayor de la iglesia de San Sebastián de Sorcasu. Detalle de cartela sobre una puerta de ingreso a la sacristía.



10. Retablo mayor de la iglesia de San Sebastián de Soreasu. Detalle de repisas que sostienen las columnas del retablo.

lados, ochavándolo en las esquinas de afuera, desde el alto de la peana hasta la sotabasa. Los bultos se situarían como los de abajo, pero no se bajarían nada, pues poseían campo suficiente en sus nichos.

Con este nuevo retoque se adquiriría mayor desahogo, espacio y movilidad en el presbiterio, y las esculturas con sus peanas y repisas quedarían en perfecta postura, conforme pedía el sitio y distancia. Esta modificación se llevó a cabo satisfaciendo económicamente al arquitecto Juan de Eizmendi.

Hay que señalar también, que a Zaldúa y Basazábal se les hizo además una consulta, sobre la calle central del retablo en su primer cuerpo, de la cual se ocuparían días después¹⁵. Una vez visto y medido ambos artistas, el lugar donde estaba colocada la custodia, dieron un informe con vista a crear un camarín y transparente, dotando al espacio por su espalda de iluminación. Así pues, determinaron acomodar la urna del sagrario retirándola todo lo que posibilitaba el espacio, según la traza y planta diseñada por ellos mismos. Igualmente para los días de Minerva y otras ocasiones, en que estaba descubierto el Santísimo, concibieron colocar, sobre el adorno final de la urna del sagrario pequeño, un arco de flores y un dosel, instalando la imagen de Nuestra Señora de la Concepción en medio. Propusieron que se encomendase para esta labor del arco, al hermano Antonio de Larreta de la Compañía de Jesús.

En el respaldo del sagrario que serviría de transparente se situaría una vidriera de 12 pies de alto y 6 de ancho, con redes de alambre por fuera y una rejadura de barras de cuadradillo. El transparente poseería en el respaldo un cerrado de tabla alrededor con su puerta, que serviría de entrada y registro por la parte de la capilla de Elola a un lado, y por la misma parte se le daría subida por una escalera de madera. El referido corredor se formaría sobre tres postes y un cuartón ochavados, y el sagrario por la espalda, se cubriría de tabla lisa y cepillada, fijándose la rejadura en dos maderos incorporados en la parte alta y baja del arco. Para el frente y su cortina se emplearían tafetán encarnado de Granada.

El cementerio o pórtico del Convento de San Agustín fue, el 28 de mayo de 1696, el marco donde se firmó el acuerdo por los administradores, para llevar a efecto el plan aconsejado y trazado por los arquitectos Zaldúa y Basazábal¹⁶. El 18 de junio se confirma el ajuste con los maestros que llevarían a cabo los trabajos. La obra de cantería y ensamblaje correría a cargo del arquitecto Mateo de Lecuona, de la cerrajería se ocuparía el maestro Miguel de Es-

(15) *Ibíd.*, s.f. Verifican respecto a ésto una declaración ante el escribano de Azpeitia el 28 de mayo de 1696.

(16) *Ibíd.*, 145v.-146.

naola y de la colocación de la vidriera Miguel de Urruzuno ¹⁷. Lo mismo que a los artistas que iniciaron el retablo, se les satisfizo con los primeros frutos primiciales, aunque los tres hicieron parte de su labor como donación a la iglesia, por la piedad y afecto que sentían hacia este edificio religioso. El conjunto se finalizaría para el día de San Sebastián de aquel año.

Sin embargo, habría que esperar mucho más para dar culminada la obra del retablo, ya que éste aún no se había dorado, probablemente por falta de medios económicos. Por esta razón se escribe en 28 de septiembre de 1740 a hijos de la villa, residentes en Indias, con el fin de que ayuden con su donación a su conclusión. A la llamada responden solamente don Ignacio de Seguro, aportando 114 E. y don José Ignacio de Arzadun, Oidor de Manila con 130 E. La licencia se pide en este mismo año ¹⁸.

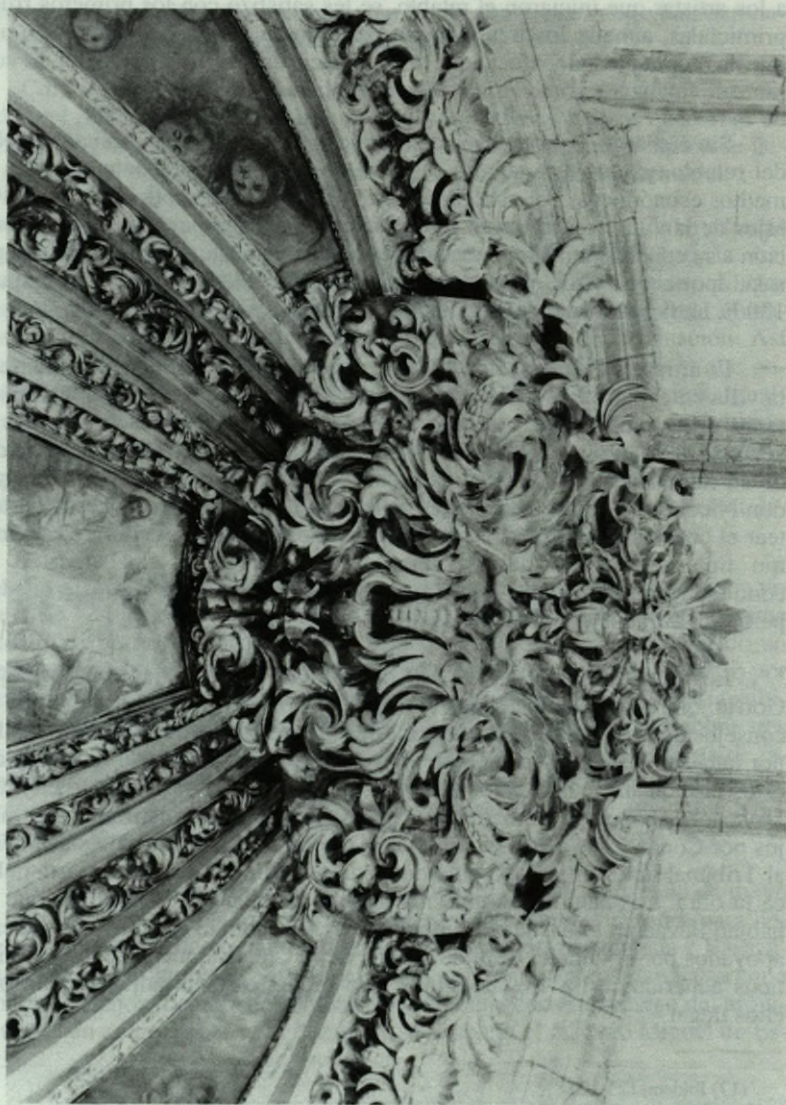
El último día de mayo de 1741, el ayuntamiento, como representante de la villa en el patronato de la iglesia, resolvió otorgar, por anticipado y sin interés, el resto del dinero necesario para la doradura, cobrándolo después de acabada de las rentas de la iglesia, y de lo que restaba de los gastos necesarios de su manutención. Don Juan Ignacio de Altube, don Manuel de Alzaga y don Nicolás de Altuna obtuvieron la licencia del Obispado, y mandaron tantear el costo del dorado a José Bravo, maestro dorador y Veedor de este mismo tipo de trabajos del Arzobispado de Burgos, el cual redactó las condiciones que deberían observarse en la ejecución para que éste quedase perfecto, estipulando un precio de 4.000 D.V.

Los maestros en este arte José de Erdocia, Pablo Echeverría y Joaquín Gorría, ofertaron verificarlo por 3.000 D.V. Los comisionados siguiendo los consejos de José Bravo, quien a pesar de conocer a los tres doradores citados, por haber trabajado como oficiales suyos, y la oferta de precio más bajo que éstos proponían, se inclinaron por Agustín Conde, cerrando el trato en 4.000 D.V. por la conocida calidad de sus obras ejecutadas. Comenzados los trabajos por Conde y sus oficiales, Erdocia y sus compañeros doradores acudieron al Tribunal Eclesiástico de Pamplona pidiendo que se sacase a subasta pública la obra. Los habilitados presentaron ante el tribunal, los motivos que les habían llevado a tomar la decisión de hacer un contrato directo. Estos fueron apoyados por la villa, el Cabildo y parte de la Clerecía, menos ocho eclesiásticos adheridos a los tres doradores que impugnaban la adjudicación, para ellos ilegal ¹⁹.

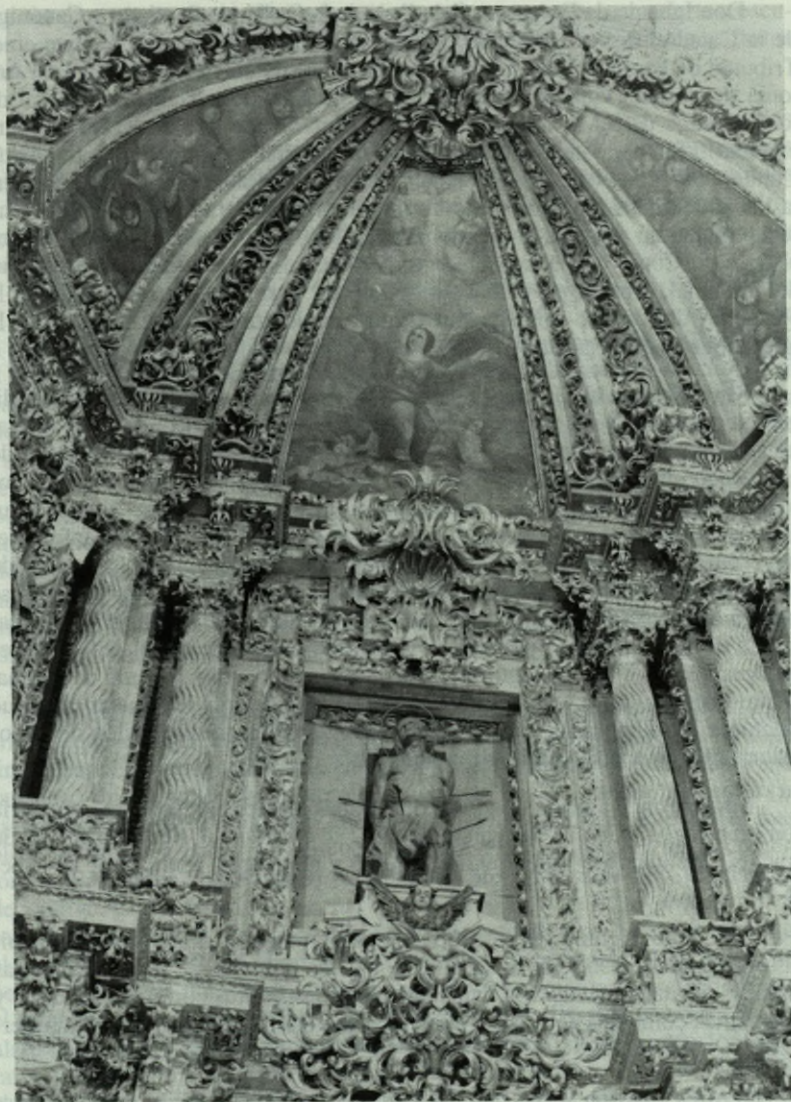
(17) *Ibidem*, 123-124v.

(18) AMAzp., L.D.E. 1737-1744, 118v., 133, 134v.

(19) AHPG. A., P. 601, 18-21. Se anticipan 2.000 D.P.



11. Retablo mayor de la iglesia de San Sebastián de Sorrau. Detalle del remate del cascarón.



12. Retablo mayor de la iglesia de San Sebastián de Soresau.
Detalle del segundo cuerpo y cascarón.

Don Ignacio de Emparan, Caballero de la Orden de Santiago y Canónigo de la Catedral de Avila, vecino de Azpeitia, concedor de este recurso en el Tribunal de Pamplona, en su nombre y en el de su cuñada doña Francisca Antonia de Zarauz, viuda de Francisco José de Emparan, Teniente General de los Ejércitos de S.M., ofreció a los comisionados de la obra 2.000 D., para emplearlos en parte del pago de los 4.000 D.V. fijados por el dorador Agustín Conde, con el deseo de que se ejecutase con toda satisfacción. Ante esta oferta los apoderados, en nombre de la villa, otorgaron otra escritura por la cual se avenían a no cargar a la fábrica de la iglesia nada más que 3.000 D.V. por el dorado. Como consecuencia de este allanamiento, la sentencia definitiva del Tribunal, dictada por don Fermín Lubian, permitió que se continuase la ejecución del dorado por Agustín Conde, no imponiéndose más carga a la iglesia que lo consensuado²⁰.

Sin embargo, al dictamen se interpuso apelación ante el Juez Metropolitano de Burgos, y éste mandó cesar la obra. No obstante, Conde y sus oficiales rechazaron este mandato, y continuaron sus tareas por haberse expedido esta orden sin conocimiento de los autos de Pamplona. A pesar de todo, los comisionados suplicaron al Tribunal de Burgos que no se retardase la ejecución, siéndoles denegada esta solicitud por el juez. En vista de ello, introdujeron recurso de fuerza en la Real Chancillería de Valladolid, no prosperando este expediente por estar efectivamente trabajándose en la obra; por lo cual se mejoró la apelación de Agustín Conde ante el Nuncio de los Reinos de España. En el día primero de junio de 1742 se otorgaría poderes totales a los tres apoderados con el fin de seguir el pleito, y asimismo a don Joaquín de Altuna, oficial principal de la Contaduría General de la Artillería de España, para que efectuase las diligencias oportunas en razón de evitar la suspensión de la doradura, que ya estaba a punto de concluirse²¹.

Finalmente y a pesar de todas estas trabas legales el retablo se concluiría con gran regocijo. El 21 de agosto de 1742 se consigna la fiesta de acción de gracias, celebrándose "con novillos del país y luminarias la noche de la víspera"²².

El retablo mayor de la parroquial de Azpeitia posee dimensiones armónicas con las del presbiterio de la iglesia, incluso coincide de forma acorde las cornisas de ambas obras. Quedan subrayados sus límites por el arco triunfal y sus medias columnas de acceso, decoradas pictóricamente con motivos super-

(20) ADP., Secretario Miguel Ollo, año 1741. Pleito sobre el dorado del retablo mayor de Azpeitia entablado por el Cabildo contra D. Manuel Altuve. Apelado.

(21) AHPG. A., P. 601, 88-90v.

(22) AMAzp., L.D.E. 1737-1744, 205.

puestos a un eje de tipo militar a base de corazas, pendones, estandartes, escudos, etc., cortadas oblicuamente por bandas decoradas con flores y frutos (Fot. nº 1).

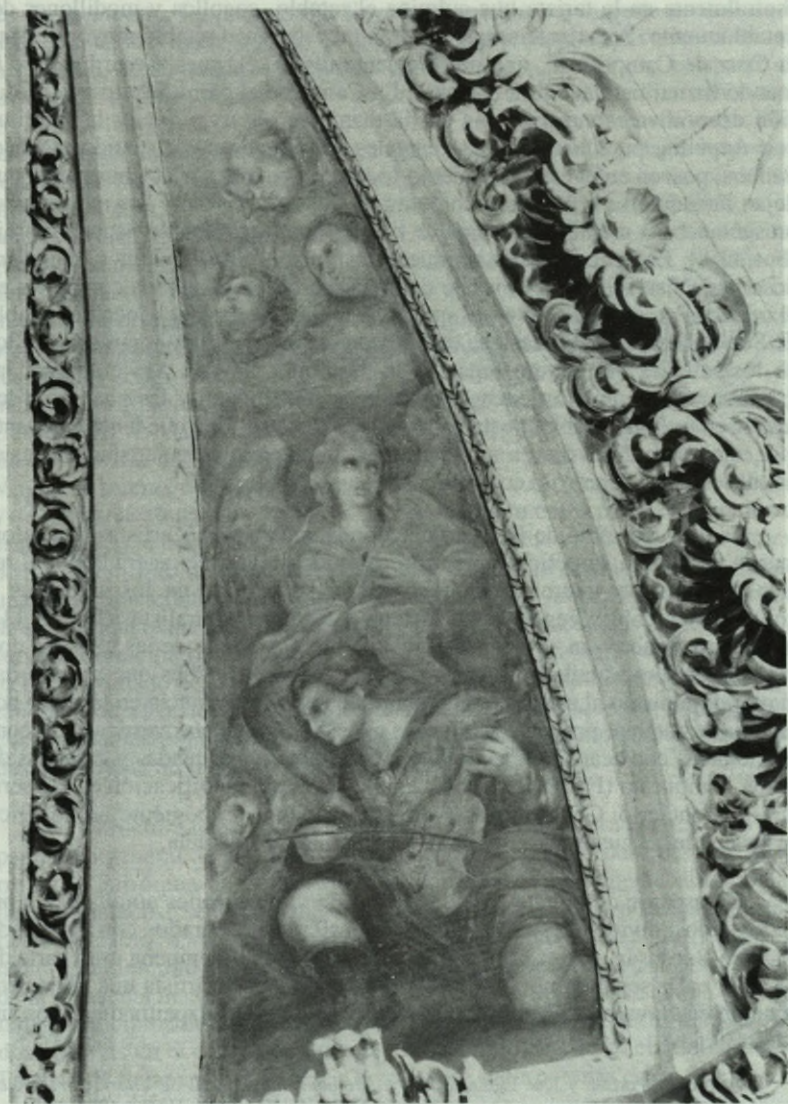
El retablo se organiza a base de un alto zócalo, dos cuerpos y un ático amplísimo que cierra en bóveda de horno. Los cuerpos se distribuyen con tres calles, de ellas la más amplia es la central resaltada por dobles columnas a los lados. En estas divisiones laterales se abren nichos de fondo plano y poca profundidad en forma de arco de medio punto, bajo los cuales se colocan peanas muy decoradas con santos: en el primer cuerpo San Pedro con las llaves (Fot. nº 2) y San Pablo representado con la espada instrumento de su martirio (Fot. nº 3), ambos con libro como apóstoles que son. En el superior a los lados de la figura de San Sebastián que preside el retablo —obra reciente de Behobide, al haberse incendiado en esta centuria el lienzo que lo presidía—, San Juan Bautista con el cordero (Fot. nº 4) y San Jerónimo portando en su mano la piedra con la que se golpeaba el pecho y su atributo personal, el león dormido a sus pies (Fot. nº 5). Un amplio arco en el primer cuerpo custodia la imagen de un crucificado. Esta apertura aparece hoy cegada en el respaldo perdiendo totalmente su sentido de camarín y transparente, aspecto tan apreciado y utilizado en los retablos de la época. Hace unos años todavía conservaba un espléndido templete ostentorio, de planta centralizada rematado por balaustrada, cúpula y cupulín, todo él labrado y dorado, que ha sido retirado a una capilla lateral del lado de la epístola (Fot. nº 6), dañando sensiblemente la estética del conjunto al suprimirse (Fot. nº 7).

Curiosamente hemos comprobado que las modificaciones o supresión de errores, que tanto dilataron la confección del retablo e inquietaron a los superintendentes, peritos y maestros, en su mayor parte fueron consumadas o subsanadas. Un ejemplo claro fueron las peanas de los santos, las cornisas, escociados y sobre todo la talla, que es uno de los puntos de interés del retablo. Este último aspecto requiere una atención especial, pues en los documentos mencionados observamos una gran preocupación por el aspecto decorativo. Como hemos dicho, fue el arquitecto José de Echeverría quien diseñó estos elementos ornamentales, y efectivamente poseen algunos de ellos el gusto y sentido de las obras por él diseñadas. Concretamente se puede poner en relación la obra de Azpeitia, en cuanto a lo ornamental se refiere, con el retablo mayor de la parroquia de Santa Eulalia de Ilárraza (Alava), que realizó de 1702 a 1704²³. Aunque en Ilárraza se ofrece menor profusión decorativa, apreciamos análogos tipos de hojas vegetales que se enroscan

(23) Emilio Enciso Viana, Micaela Portilla y José Eguía: *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. T. IV: Llanada Occidental*. Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, Vitoria 1975, 460.



13. Retablo mayor de la iglesia de San Sebastián de Soreasu.
Detalle del lienzo de la Asunción de la Virgen de Vicente Berdusán.



14. Retablo mayor de la iglesia de San Sebastián de Soreasu.
Detalle del casquete de la bóveda, con lienzo de ángeles músicos de Vicente Berdusán.

espiralmente en la tarjeta que culmina el retablo, cogollos y modillones del entablamiento. Semejante sensibilidad se muestra en el retablo mayor de Santa Cruz de Campezo²⁴, que posiblemente diseñó él, pues a este lugar se le mandó llamar para acudir a Azpeitia. En Campezo el barroquismo y la profusión decorativa es superior que en Ilárraza y se observan mejor la similitud con Azpeitia, pues los motivos vegetales adquieren mayor sentido plástico. Ambos, poseen en el establecimiento frisos con cogollos muy ahuecados, que dejan introducirse la luz creando contrastes claroscuro; y sus ménsulas se presentan bajo grandes artificios de curvas contrapuestas de aspecto parejo (Fot. nº 8). En las cartelas se producen los mismos arrollamientos, incluyéndose pequeñas veneras y hojas de cardo de bordes puntiagudos con perlas en el centro (Fot. nº 9). Los marcos que bordean las puertas del banco del retablo de San Sebastián de Soreasu se confeccionan con la misma hojarasca que los de los relieves del mismo lugar de la parroquia alavesa. Sin embargo, las grandes repisas que sostienen las columnas (Fot. nº 10) y las peanas de los santos en nuestro retablo, poseen un carácter distinto. Hay que tener en cuenta que estos miembros fueron mandados reformar porque no satisfacían, insistiéndose que tuvieran “un copete de talla que salga de ella”.

Es una constante de los patrocinadores, encargados y artistas que informaron de la obra, la petición y reafirmación de un gusto exagerado por el realce de todas las guarniciones decorativas; sobre todo en los abultados y voluminosos golpes vegetales en cartelas y festones naturalistas (Fot. nº 11). Al mismo Apaeztegui se le insiste que mejore el vaciado de las pilastras con un “subientillo de talla”. Lo mismo ocurre con los detalles que pueden dar mayor dinamismo al conjunto, un ejemplo de ello se sustancia en las doce columnas de retablo, proyectadas por los maestros con estrías verticales, y confeccionadas con acanaladuras de líneas ondulantes continuadas y capiteles de orden compuesto (Fot. nº 12), constatándose ya esta modificación en la escritura de concierto. Con ello observamos cómo en este momento cronológico se hace valer el gusto más avanzado y barroco de la clientela.

El cascarón de remate seccionado por nervios pareados ampliamente ornamentados, divide el espacio en sectores esféricos decorados con lienzos de Vicente Berdusán, pintor afincado en Tudela, donde desempeña gran parte de su labor en la segunda mitad del siglo XVII. Posee este artista una vasta producción en Navarra y Aragón²⁵, y acometió la obra de Azpeitia diez años an-

(24) Micaela Portilla y José Eguía: *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. T. II: Arciprestazgos de Treviño y Campezo*. Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, Vitoria 1968, 320.

(25) M.C. García Gainza, M.C. Heredia Moreno, J. Rivas Carmona y M. Orbe Sivatte: *Catálogo Monumental de Navarra. I. Merindad de Tudela*. Institución Príncipe de Viana, Pamplona 1980, lámina XXXIX.

tes de su muerte. La iconografía llevada al retablo en su parte central es la Asunción de la Virgen rodeada de ángeles y la representación en los cielos de la Trinidad, desde donde el Espíritu Santo ilumina la escena con un chorro de luz dorada; contraste típico en sus producciones, en las que utiliza como aquí los efectos lumínicos y atmosféricos (Fot. nº 13). En los compartimentos laterales se aprecian ángeles músicos en la base y por encima celajes brumosos con densas nubes, cabecitas de querubines y ángeles volando de pincelada muy suelta (Fot. nº 14 y 15). En el colorido abunda una gama cálida, rojos ocres y azules de recuerdo veneciano. La Virgen la presenta con una actitud grandilocuente, con los brazos extendidos en fuerte gesticulación, vestida con túnica y manto volado por el viento. Como gran colorista que es, olvida la corrección en el dibujo en el trazado de los miembros superiores, articulando mal los brazos de Nuestra Señora. Esta posición habitual en el barroco y en sus figuras religiosas, la encontramos en la imagen de San Felipe Neri del lienzo de la Aparición de la Virgen al Santo, en la Basílica de la Purísima de Cintruénigo²⁶; y sobre todo, en los Santos Padres de las pechinas de la Iglesia del Rosario de Corella, se adopta la misma disposición²⁷. El rostro de la Virgen es sereno, con los ojos mirando al cielo y sus carnaciones son blandas y de tono anacorado. Las manos es uno de los fragmentos más conseguidos de esta figura, y característicos en el maestro. En general, Berdusán se mueve dentro del influjo de la escuela de pintura madrileña del siglo XVII. Esta es una obra característica de su última época, en la que ha perdido el tenebrismo de su primera etapa para buscar efectos de luz, que hacen desvanecer más las formas. Conocida la densidad de su obra, se hace posible que en este momento fuera ayudado por su taller, pues el conjunto no es de los mejores. Comparándolo con el resto de su obra resulta más flojo, aunque hay que tener en cuenta que, las pinturas de San Sebastián de Soreasu debieron de ser retocadas después de un incendio sucedido en el presbiterio.

La estructura general de cerramiento con cascarón, era conocida ya en el panorama general de la retabística. Se utilizaba en 1637 por Pedro de la Torre en la Parroquia de Pinto (Madrid), con bóveda igualmente distribuida y lienzos pintados. Será reiterada en la década de los sesenta por Juan de Lobera en el retablo mayor de Navalcarnero (Madrid), allí como en Azpeitia el retablo posee un alto pedestal y repisas; después se asimilará por otros artistas de la provincia madrileña. Este modelo de bóveda de horno se adoptó con fortuna a principios del siglo XVIII principalmente por los Churriguera, abriéndose puertas en el cuerpo basamental, un ejemplo de ello es el retablo de San Esteban de Salamanca (1692). En Azpeitia se incorporaron estos accesos des-

(26) *Ibidem*, 81.

(27) *Ibidem*, 102.



15. Retablo mayor de la iglesia de San Sebastián de Soreasu.
Detalle del casquete de la bóveda, con lienzo de ángeles músicos de Vicente Berdusán.

de el presbiterio a las estancias de detrás del retablo y camarín, cronológicamente antes que en Salamanca.

Apreciamos en el retablo guipuzcoano un marcado carácter de acentuación de líneas verticales. A pesar de la profusión ornamental, no se ha disuelto por completo el esquema arquitectónico. La decoración en el eje central reborda los marcos, uniendo algunos cuerpos con una plasticidad notable. El cascarón semeja una bóveda pintada al fresco, aún no ha llegado el momento de recubrirla con segmentos dorados de madera como el resto. En cuanto a la paternidad de la escultura, de momento nos es desconocida, al faltar los libros parroquiales de este período y no haber encontrado testimonios de otra índole.

El retablo de Azpeitia tuvo gran aceptación en la Provincia, su repercusión fue notable, pues poco después se construirían otros semejantes tomándose esta estructura como modelo.

SIGLAS Y ABREVIATURAS

ADP=Archivo Diocesano de Pamplona.

AHPG. A.= Archivo Histórico de Protocolos de Guipúzcoa (Oñate), Partido Judicial de Azpeitia.

AMAZp.=Archivo Municipal de Azpeitia.

APAZp.=Archivo Parroquial de Azpeitia.

D.V.=Ducados de Vellón.

E.=Escudos.

L.D.E.=Libro de Decretos y Elecciones.

P.=Protocolo Notarial.

R.P.=Reales de Plata.

R.V.=Reales de Vellón.