

El arte en la villa de Legazpia en los siglos XVII y XVIII

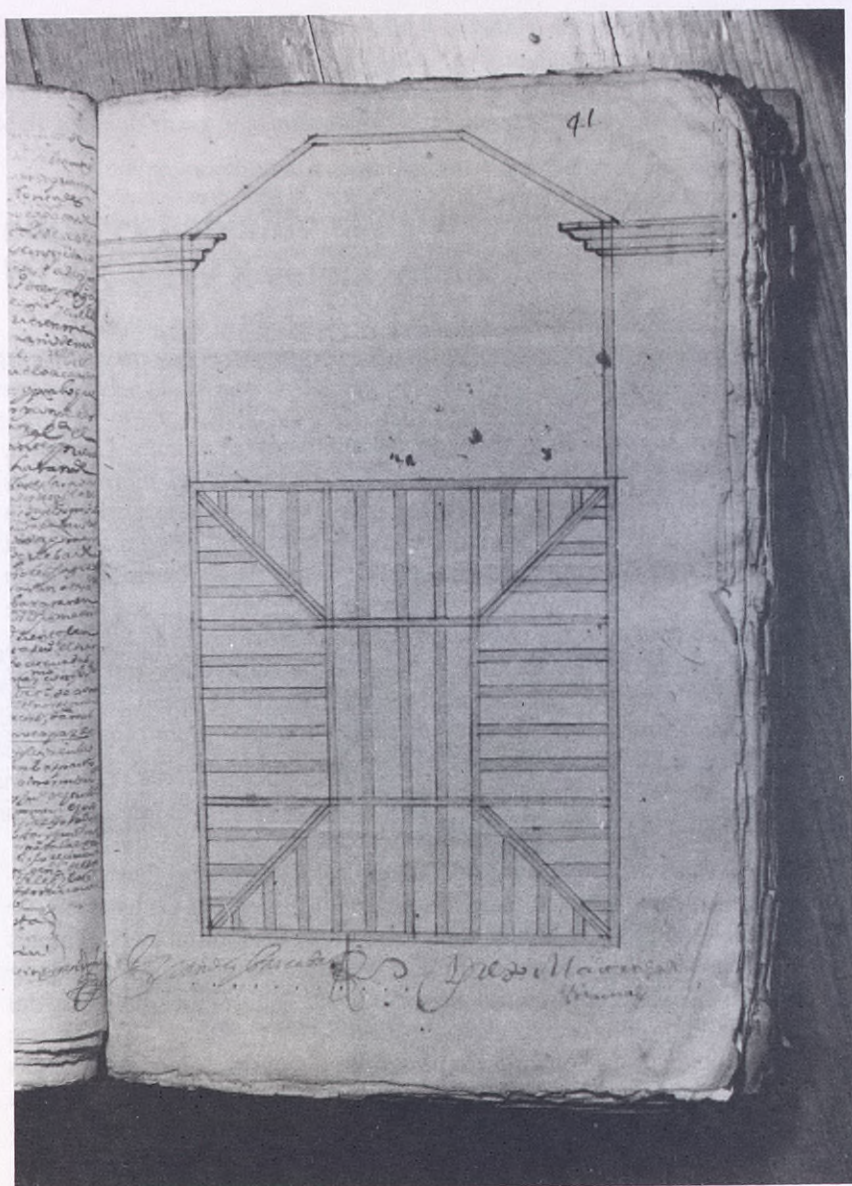
Por MARÍA ISABEL ASTIAZARAIN ACHABAL

Sobre un angosto valle rodeado de montañas se asienta Legazpia, villa que desde el siglo XIII se dedicó a la fabricación del hierro en sus ferrerías o “agorrolas” dispersas en los montes y al trabajo agrícola. La inseguridad y robos que se producían en esta población llegó a oídos del Rey Sancho, que determinó otorgar el privilegio de su carta puebla en Vitoria, el 18 de abril de 1290, para que bajara a vivir al valle cerca de Segura. Así se constituye la población anexionándose en 1384 a Segura, a lo largo de más de doscientos años. Durante éstos hubo entre ambas villas desavenencias y pleitos, hasta que Legazpia logró emanciparse de las cargas y tributos que aquella le imponía acudiendo al Supremo Consejo de Castilla, obteniendo su separación el 19 de septiembre de 1608. La declaración solemne de la independencia se proclamó en la plaza, congregándose el pueblo ante la iglesia mayor, ya construida.

No son éstas las referencias documentales más antiguas de su edificación religiosa, pues se hace mención de la iglesia en las Ordenanzas de Legazpia del año 1533, al hablar de la relación de las almonedas o remates que se celebrarían después de la misa mayor ante el templo.¹ Después se nos ofrecen nuevos datos con la llegada de D. Juan Valle, Provisor del Obispado de Pamplona, en su visita pastoral de 8 de julio de 1618. El nos da la situación en que se encontraba el templo diciendo: “Que las ventanas de la iglesia estaban abiertas y el suelo del coro de arriba gastado”.² Con estas afirmaciones sabemos que la iglesia estaba ya construida, tenía le-

(1) Fray José Ignacio LASA: Legazpia. C.A.M., San Sebastián 1970, 78.

(2) *Ibidem*, 133.



Lám. 1. – Proyecto de Juan de Ibarzábal y Juan de Iturbe
para la cubierta de la iglesia de Legazpia

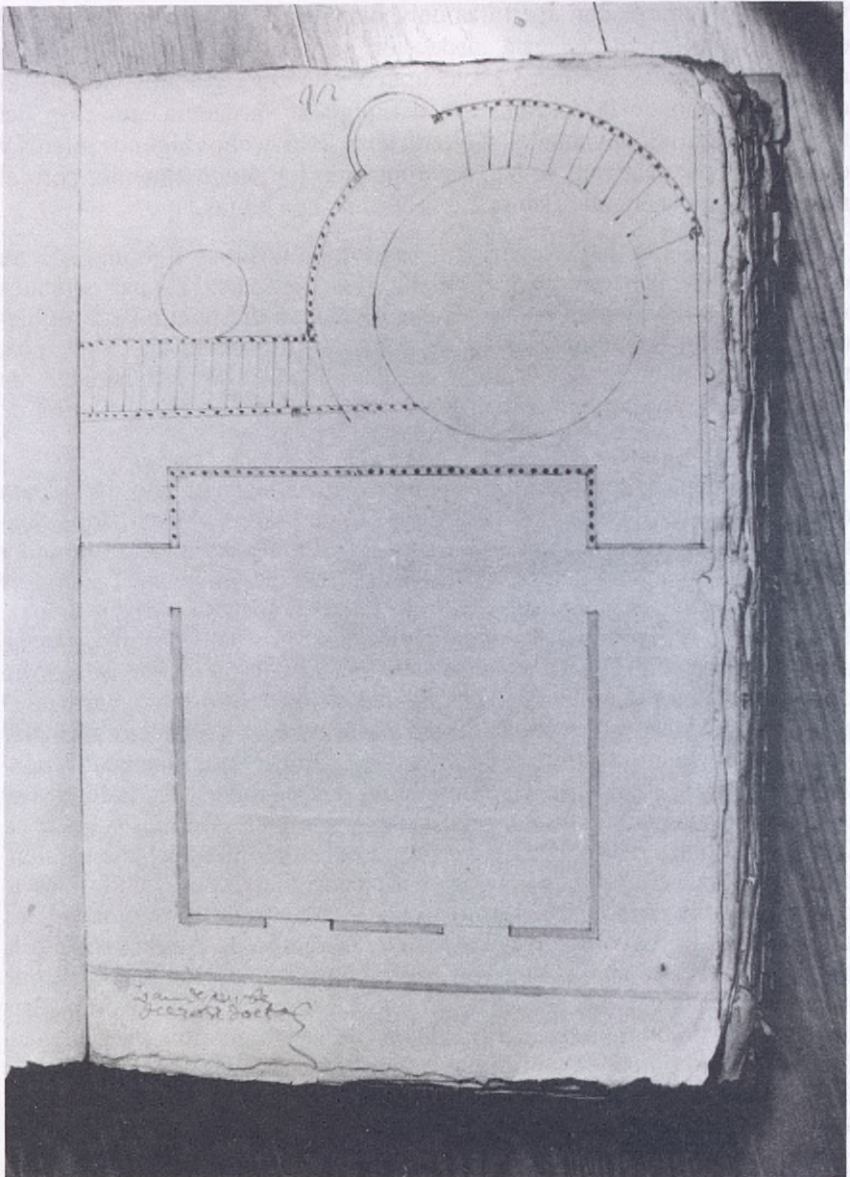
vantados sus muros con aperturas de ventanales, y su coro estaba en mal estado. Posiblemente en esta inspección se decidiría continuar con las obras. Sin embargo por estos años el pueblo de Legazpia tenía problemas con el patrono de la iglesia, esto descubre la verdadera situación del templo. El edificio levantado en piedra tenía solo hechos algunos pilares y el crucero, por tanto no se había completado longitudinalmente, pero el mayor problema era que éste se había cerrado con tablas.³

Las peticiones de los legazpianos a los patronos fueron rotundas. Para concluir la iglesia necesitaban 1.200 ducados, por lo cual los parroquianos insinuarían que si tenían patrono debía ejercer su patronato. Esta problemática a nivel económico es un aspecto muy frecuente en Guipúzcoa, también lo es el hecho de cerrar las iglesias con cubiertas provisionales de madera, ejemplo que hemos constatado en la iglesia de Santa Marina de Vergara.

Pues bien, a pesar de todo, tenemos que llegar al año 1634 para encontrar reunidos en la casa vicarial, el 16 de marzo, al escribano, vicario, mayordomo y alcalde para la firma del contrato del último tramo del coro y su escalera, del que se conservan las trazas (Láminas nº 1 y 2). Los encargados de su manufactura serán los maestros Juan de Iturbe y Juan de Ibarzábal de Villarreal.⁴ El documento añade otro dato de importancia, antes de empezar los trabajos se asegurarían los suelos y tejados de la torre de campanas; por tanto la iglesia también contaba con su campanario en el primer tercio del siglo XVII. Para dar luz al coro se estableció abrir dos ventanas, corriendo sobre éstas una cornisa de madera en los cuatro lienzos por la parte de dentro, y sobre ella un guardapolvos. De todo ello se dispuso traza concretándose los materiales y medidas, tasándose la obra en 2.500 R. El plazo de finalización se puso el día de S. Juan del año siguiente, otorgándoseles 120 ducados para acopio de materiales, dándoseles al comienzo de la obra 80 D., y el resto una vez acabada y examinada. Dos días después el mayordomo de la iglesia, Domingo de Aguirre, abonó la cantidad concertada para comenzar la obra, imponiendo la cláusula de que si no podían llevar la obra a su término pasaría a otros maestros. Esta última disposición tuvo que ser tenida en cuenta, ya que Juan de Ibarzábal falleció, y su compañero Iturbe tuvo que hacer una declaración el 25 de febrero de 1635 para hacerse cargo de la obra, presentando como fiador a Juan de Irrazábal, vecino de Legazpia, ante testigos de la villa.

(3) *Ibidem*, 113.

(4) AHPG.V., P. 2.199, 40-43.



Lám. 2. – Traza para la escalera del coro de la iglesia de Legazpia.

La parte última del edificio se construiría el año 1653 por Martín de Garaicoechea, de Mendaro.⁵ La iglesia con su coro y escalera se debieron de llevar a término, pero ochenta años después no se había cerrado el edificio. Es de imaginar con un clima como el del País Vasco, donde la lluvia ejerce una acción tan persistente, el techado de tablas no tuvo el más mínimo resultado. Efectivamente de nuevo el Visitador del Obispado, D. Pedro Martínez Artieda, al revisar la iglesia en 1699 mandaría que se derribaran las paredes de los costados y cabecera que estaban hechas. De la antigua iglesia, apenas debió quedar nada, quizás alguna parte de los grandes pilares.

El nuevo proyecto se encomendó a Lucas de Longa, arquitecto de Mendaro que había diseñado con éxito la iglesia parroquial de Elgóibar en 1692, y corría a su cargo la dirección de su construcción, muy avanzada ya por aquel tiempo. El artista dio los planos e inmediatamente, el 25 de enero de 1700, se nombró como vigilante y depositario de la obra al misionero apostólico D. Domingo de Aguirre,⁶ Longa ocupado en Elgóibar y ya de avanzada edad, no pudo hacerse cargo de la dirección, por lo que se sacó la obra a subasta pública el 16 de febrero de 1700. A la primera almoneda no se presentó nadie como postor, pero en las otras dos la concurrencia fue mayor, haciendo ofertas: Martín de Garro, Esteban de Abaría, Domingo de Iturbe y Andrés de Abaría; Juan de Carrera y Lázaro de Laincera. En esta ocasión se contrataría la construcción el 2 de marzo de 1700 con Martín de Garro, vecino de Cegama, mancomunado para hacerlo a medias con Lázaro de Laincera Vega, maestro arquitecto de Azpeitia.⁷ El 25 de octubre los maestros recibían 9.108 R. y medio. Garro tomó de manos de Ignacio de Narvaiza 4.214 R. y cuartillo de V.; 24 R. V. de Martín de Aguirre, y los restantes de Ignacio de Echeverría. Ambos maestros recibieron la misma cantidad, pero a Laincera le remuneraría también Joaquín de Vicuña. Con esta cantidad se les pagaba los dos primeros tercios que se cumplían en el mes de septiembre.

La obra de carpintería salió a subasta por valor de 700 D., sin embargo se adjudicó en 369 D. V. a José de Artiria como mejor postor, cediendo éste sus derechos a Lucas de Aguirreburralde.⁸ El maestro tuvo que des-

(5) AHPG.V., P. 2.218, 153.

(6) AHPG.V., P. 2.231, 25.

(7) *Ibidem*, 55.

(8) AHPG.V., P. 2.232, 12-16.

montar la obra vieja deshaciendo el campanario, poniendo a resguardo las campanas y aprovechando parte de los materiales. Los carpinteros fueron cerrando la iglesia con sus tejados conforme se iba terminando la labor de cantería; las primeras cubiertas instaladas serían las de los costados laterales, que enseguida se concluyeron. De la iglesia antigua se conservaría la capilla de Santa Cruz y algunos enterramientos y altares.

Poco tiempo llevaban trabajando los maestros, cuando surgieron problemas en la obra. D. Ignacio Antonio de Plazaola, que a la sazón ostentaba el cargo de mayordomo de Santa María, declaraba en abril de 1701 que le habían llegado noticias de que la fábrica no se ejecutaba conforme a las calidades y condiciones asentadas en la escritura. Se observaban algunos defectos que debían de subsanarse de inmediato, pues podían causar grandes perjuicios en lo referente a la firmeza de la iglesia. Por esta razón Plazaola solicitó taxativamente que los maestros Garro y Laincera suspendieran su actividad, nombrando a un perito de autoridad para que reconociera lo obrado y diera declaración jurada de su sentir al respecto.

El 13 de abril D. Tomás de Ipenarrieta Idiáquez, capitán de caballos corazas de los Reales ejércitos de los estados de Flandes, que ejercía como alcalde de Legazpia, eligió para ello a Martín de Zaldúa, maestro que estaba al mando de las obras del Real Colegio de Loyola. Zaldúa contaba con cuarenta y cinco años de edad y en aquel momento era en Guipúzcoa el arquitecto de mayor predicamento en el ámbito de la experiencia constructiva, pues a él se le debían importantes reformas de las trazas dadas para Loyola por el arquitecto italiano Fontana; entre ellas la de la gran escalera imperial del interior del colegio jesuítico;⁹ también había proyectado la remodelación del ámbito de la capilla bautismal de San Ignacio, bajo el coro de la iglesia parroquial de Azpeitia, y muchas obras más de relieve.¹⁰

Dos días después de su nombramiento, el arquitecto de Loyola reconocía con toda atención y cuidado el proyecto y las condiciones que se seguían para reconstruir la iglesia, incluso había inspeccionado la obra. Al parecer lo confeccionado por los maestros no se desviaba de lo planeado.

(9) María Isabel ASTIAZARAIN ACHABAL: *El Santuario de Loyola*. Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, San Sebastián 1989, 43-65.

(10) María Isabel ASTIAZARAIN ACHABAL: *Arquitectos Guipuzcoanos del siglo XVIII*. Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián 1988, 111-180.

Del informe se desprende que Lázaro de Laincera trabajaba en el lienzo del lado del evangelio, y de este lado se debía deshacer solamente la última hilada de piedra y mampostería, con excepción de lo que tocaba a los estribos; además de las cuatro finales que iban desde el pilar de la esquina hasta el cuerpo de la torre. La deficiencia provenía de haber ejecutado el mortero mal mezclado y unido. Prácticamente ocurría lo mismo con la porción de la epístola de la que se ocupaba Garro, aunque en ésta no había que deshacer las hiladas que unían este lienzo con la torre.

Zaldúa, como buen conocedor de las técnicas constructivas, explicó con claridad el modo de llevarlo a cabo, y aprovechando la oportunidad de su visita se le consultaría si convenía “quitar o añadir algo para su mayor perfección”. A ello respondería que como en la traza no se delineaban ventanas en el cuerpo de la nave principal, consideraba que para dar luz y claridad se necesitaban abrir seis ventanas, tres por cada lado. También aconsejaría que los tres arcos del coro se hicieran reducidos a vuelta de cordel con el fin de que alcanzasen mayor belleza.¹¹

La obra tenía que haber continuado su curso normal si Garro y Laincera hubieran admitido sus equivocaciones. Sin embargo, llegado el 9 de mayo, Martín de Zaldúa volvió a revisar los trabajos, y al ver que no habían cumplido con lo que había mandado, declaró que se procediera contra ellos antes de que adelantasen más la fabricase multándoseles con más de 6 escudos de plata, que era lo que se le había pagado a Zaldúa por los tres días que había ocupado en hacer la vista ocular y declaración sobre los trabajos.¹² La penalización se fijó en 50 D. para cada uno, haciéndoseles la notificación el 13 de mayo de 1701.

Esta situación provocó los recelos de muchos, generándose diferencias entre los maestros y parroquianos. Para salir de la duda de si éstos habían procedido con honestidad o no, el mayordomo secular, Antonio de Plazaola, como administrador de las rentas de la iglesia, pidió que se nombrara judicialmente a otro perito con el objeto de que se pudieran continuar los trabajos.¹³ El maestro cantero de Villafranca Esteban de Abaría, fue designado el 22 de septiembre para este fin. Este afirmó que lo que habían realizado estaba ejecutado conforme a las normas artísticas y a

(11) AHPG.V., P. 2.232, 56-59.

(12) *Ibíd.*, 60.

(13) *Ibíd.*, 61.

toda satisfacción, exceptuando algunos detalles de pequeña importancia, como el de revocar mejor las juntas de los sillares de piedra, o emplear en el resto de la obra piedras de mayor longitud. De ello se desprende que los maestros habían cumplido perfectamente con lo indicado por Zaldúa, por lo que nos parece pensar que hubo contra ellos alguna animadversión.¹⁴

A juzgar por las siguientes noticias que poseemos, todavía pasarían bastantes años para finalizar el cuerpo del templo. Hasta el año 1716 no se inician las tres últimas bóvedas de la iglesia, siguiendo el modelo de las bóvedas antiguas, las cuales corresponderían: una a la nave central sobre el coro, y las otras dos a los lados de las naves colaterales del mismo tramo. También se haría la escalera para acceder a él, enlucándose con yeso y bruñiendo toda la iglesia, tanto la obra vieja como la nueva. Incluso enlosarían el tránsito desde la puerta principal hasta el paramento antiguo, con piezas de tres pies de ancho, para que quedase bien firme. La torre, que por estas fechas estaba empezada, se proseguiría hasta culminarse según la traza del arquitecto Lucas de Longa, dando tres pies más de altura de lo previsto al cerramiento y uno y medio más a los adornos de las esquinas. Asimismo se constata la manufactura de una bóveda sobre la entrada principal firme y segura, para instalar sobre ella la escalera de subida al campanario, cuyo acceso se hacía a través de una puerta desde el coro. Para iluminar el altar mayor se abren dos ventanas en las paredes laterales del presbiterio de proporciones semejantes a las de la nave central; además de un arco en la capilla que había servido de sacristía, situado en la nave opuesta a la de la Santa Cruz; y un aguamanil de piedra para la sacristía nueva.

A partir de ahora las obras pasan a manos del maestro de Beasain Pedro de Carrera, que firmó el contrato de obligación el 20 de mayo de 1716¹⁵ por la cifra de 50.000 R., con el compromiso de finalizar la obra en el plazo de cinco años y medio. Por su parte Carrera pondría los andamiajes, grúas y aparejos para levantar los materiales así como cadenas, sogas y otros útiles, montándolos y desmontándolos por su cuenta.

La piedra sillar, la mampostería para los macizos y la cal se trajo de las canteras de la jurisdicción de la villa para toda la obra; costeando la iglesia su saca y conducción. Los maestros se encargaron de desbastarla y

(14) *Ibidem*, 62-63.

(15) AHPG.V., P. 2.233, 38-42.

darla las medidas convenientes. En cuanto al maderamen para cimbras, arcos y bóvedas, se condujo por parte de la iglesia a pie de obra, y también la tablazón para formar las plantillas.

En el contrato con Carrera encontramos aspectos de tipo laboral puntuales, por ejemplo el que se cerrase con la condición de que éste asistiera personalmente al desarrollo de su construcción. El admitiría una cláusula de penalización por la que se comprometía a pagar 200 D. en caso de desentenderse de la dirección.

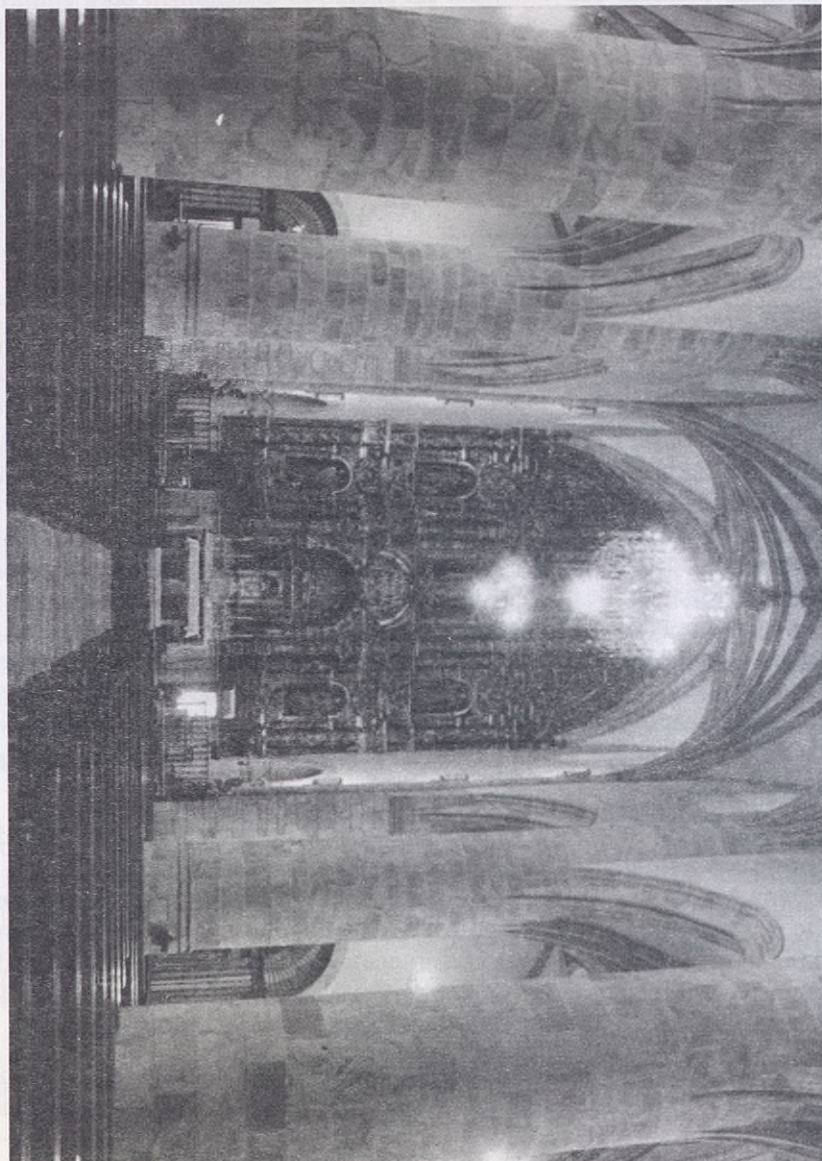
El licenciado D. Andrés de Elorza y Guridi, clérigo residente e hijo de Legazpia, dueño de la casa de Eguzquiza de arriba, y administrador de los frutos primiciales de la iglesia, controló desde aquel momento los gastos, que sumaron 70.438 R.V.; conforme a las cuentas aprobadas por la villa el 15 de julio de 1720 ante el escribano Francisco de Arizabalaga. A este importe no sumó Elorza los gastos del retablo mayor, la custodia, sacristía, el retablo colateral de la capilla del Rosario, su reja y la balastrada del coro, que sumaron 121.783 R. sin incluir los materiales del retablo, que él mismo había sufragado de sus haberes. Años más tarde, viendo éste la imposibilidad de que la iglesia se los satisficiera de inmediato, pediría desde Vitoria, donde residía, que se le asignasen 60 D.V. anuales sobre los frutos primiciales, si bien pretendía tener esta renta para gastarla en el transcurso de su vida, también ofrecería que después de su muerte, sirviese para la fundación de una Capellanía Eclesiástica de un Organista de la iglesia, celebrándose así con más solemnidad los oficios. Su alternativa debió convencer a la Iglesia, pues efectivamente, el Obispo concedió que se le pagasen.¹⁶

Con el fin de completar el templo, el 30 de agosto de 1762, se pidió permiso a Pamplona para hacer los cobertizos de los lados. El plan lo idearía Martín de Carrera, hijo del arquitecto que había finalizado la obra. De llevarlo a cabo se encargó Matías de Ezpeleta, al que se le pagaron 5.000 R. Solamente para esta construcción se trajeron 388 carros de piedra labrada, procedente de la cantera de Oa. En cuanto a la madera para los tejados, fue bajada de Aitagoti, Neberaldea, Satui y Urquidi.

La iglesia de Legazpia sigue un modelo columnario de los más utilizados en el País Vasco, sobre todo en Guipúzcoa (Lámina nº 3). Responde

(16) AHPG.V., P. 2.247, 305-306v. Según visita que el Obispo cursó a la villa de Azpeitia el 23 de mayo de 1737.

Lám. 3. – Interior de la iglesia de Legazpia. Vista desde el coro.



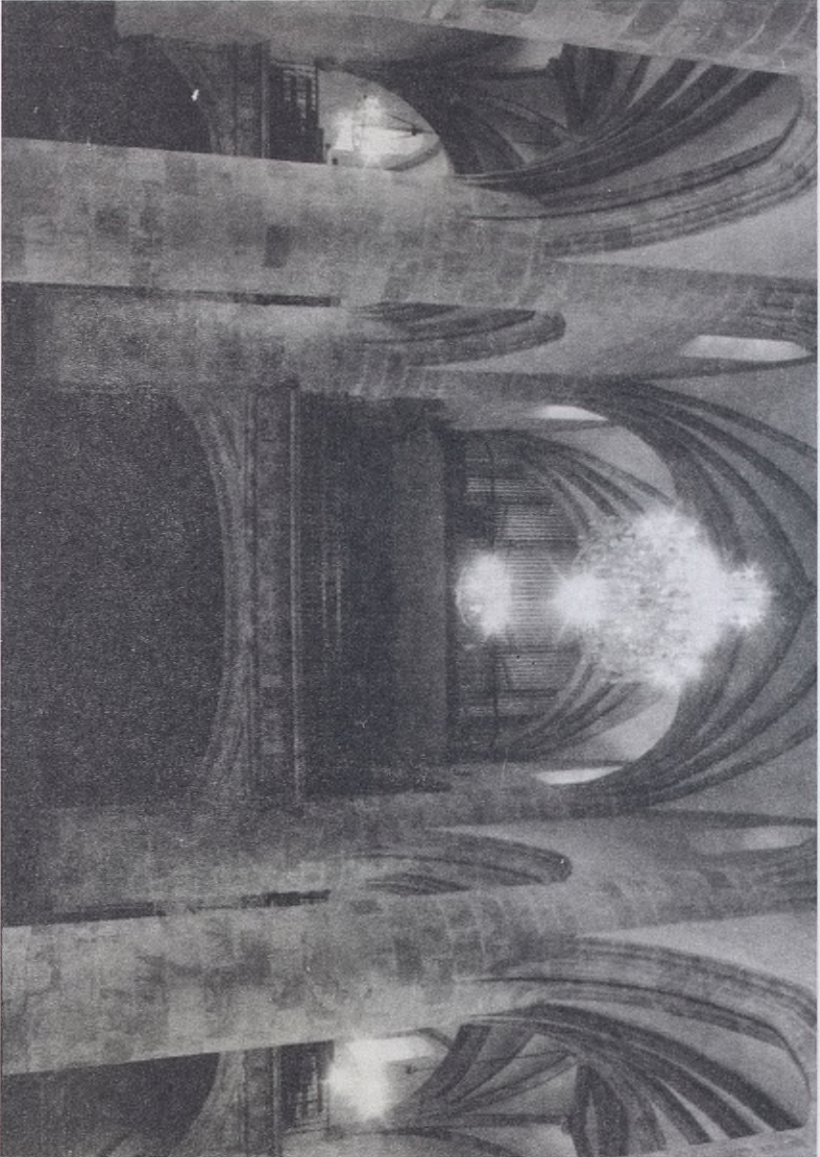
a una fórmula empleada en la zona norte con éxito en Logroño y algo en Navarra, poseyendo también predicamento en otras regiones del territorio español. Esta tipología no tiene paralelo fuera de nuestras fronteras, ni en Francia ni en Alemania. Algunos emplean para denominar esta propuesta “gótico vascongado” nominación a nuestro modo de ver inexacta, ya que la mayoría de estos templos han perdido su goticismo estructural instalándose con sus soportes de columnas clásicas en un rotundo Renacimiento. Este programa columnario genera siempre, como aquí vemos, edificaciones religiosas de tres naves, en este caso a diferente altura, lo que significa una remarcada dependencia del gusto gótico. Los soportes monolíticos son grandes pilares cilíndricos que suponen la última transformación del pilar gótico al pilar renacentista. Los nervios de las bóvedas descansan y se reabsorben al llegar al fuste cilíndrico sin capitel ni nada que lo justifique, como una palmera gigante. Otro aspecto a destacar de su planificación es que la amplitud de la nave central, respecto a las laterales, varía mucho.

Las bóvedas de crucería estrelladas fueron realizadas de piedra toba, con gran complejidad de nervios de tracería a base de diagonales, terceletes y crucetas (Lámina nº 4); adornando con suntuosidad los interiores al unirse en claves circulares decoradas. Siguen su apuntamiento gótico los arcos, pero con molduración más moderna. El último tramo se ocupa en las tres naves por el coro, apeado sobre tres arcos apainelado o carpanel el del centro, y rebajados los de los extremos. Estos se resuelven con total libertad, pues se introducen en la parte central del friso, decorándose el entablamento por medio de rosetas y triglifos con sus gotas, dispuestos en alternancia rítmica (Lámina nº 5).

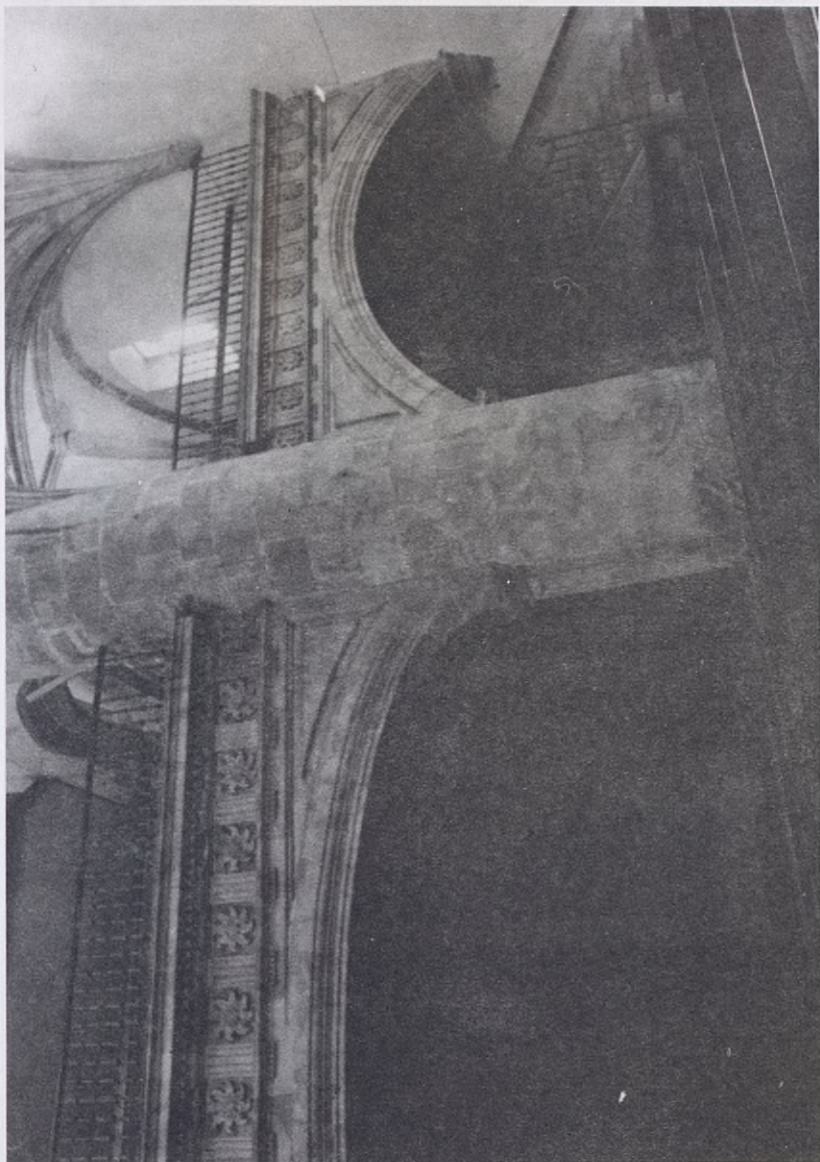
Proviene la iluminación de ventanas de medio punto que se insertan en la nave central por encima de las laterales, y de aperturas horadadas en éstas de forma rectangular. Hay que constatar que toda esta libre combinación de elementos se subraya lumínicamente, pues estamos ante una edificación de bastante claridad y diafanidad.

Por lo que respecta al exterior observamos la disposición saliente de los gruesos contrafuertes que reciben el peso descargado desde el interior. Rodeando el edificio, los porches con sus arquerías de medio punto motivan un nuevo escalonamiento, funcionando las fachadas laterales en su alzado a base de regresiones constantes en el plano (Lámina nº 6).

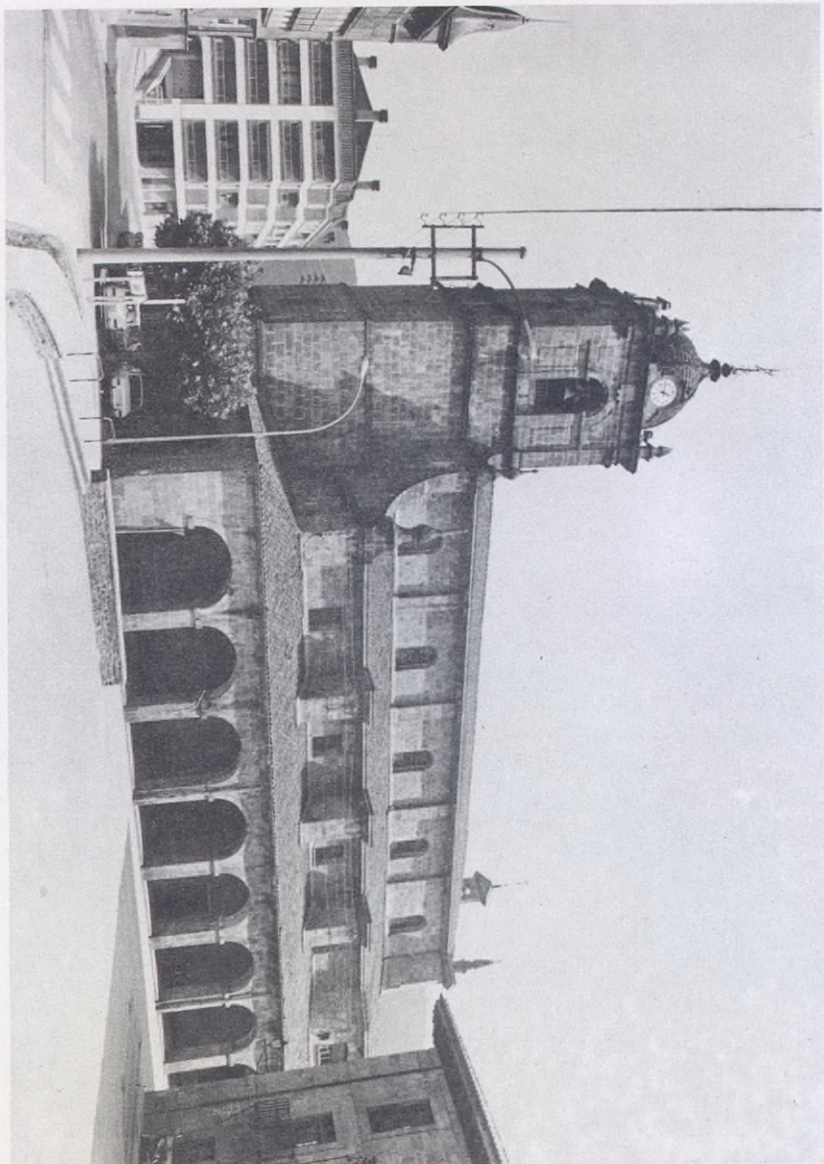
A los pies del edificio, se eleva cuadrilonga la torre con tres cuerpos, separados por sencillas bandas lisas y un campanario, concibiéndose toda



Lám. 4. – Vista del coro de la iglesia.



Lám. 5. — Detalle del arco central y lateral del coro.



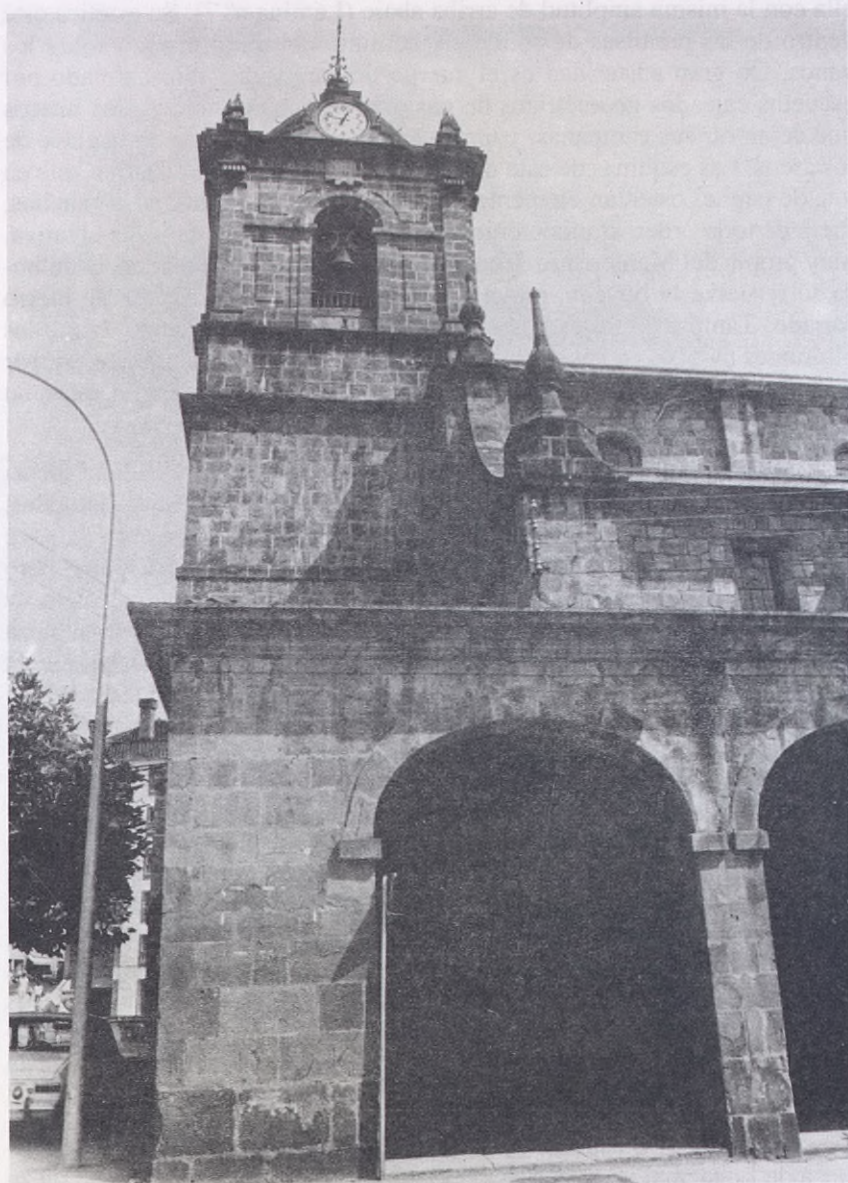
Lám. 6. – Fachada lateral derecha.

ella con la misma amplitud de arriba abajo (Lámina nº 7). Su estética está dentro de las premisas de solidez, y dominio del muro macizo sobre los vanos. De gran austeridad es el cuerpo de campanas, sólo animado por escuetos cajeados geométricos de gusto Herreriano en torno a los huecos que dejan oír sus campanas, y una pequeña placa recortada en la clave de los arcos. Las esquinas de este miembro se significan con pilastras, que en vez de capitel ostentan elementos de difícil filiación a modo de ganchos, fuera de todo orden arquitectónico, y dentro de una total fantasía creativa, muy propia del Manierismo. Con una porción esférica de tendencia bulbosa se resuelve la bóveda, rematada por dos anillos y una cruz de hierro forjado. Tanto los relojes que se han dispuesto en cada lienzo, como las pirámides talladas en sus caras como diamantes, decoran el remate. Mayor barroquismo se advierte en la cornisa del cuerpo de campanas, pues su amplia voladura produce una fuerte ceja de sombra.

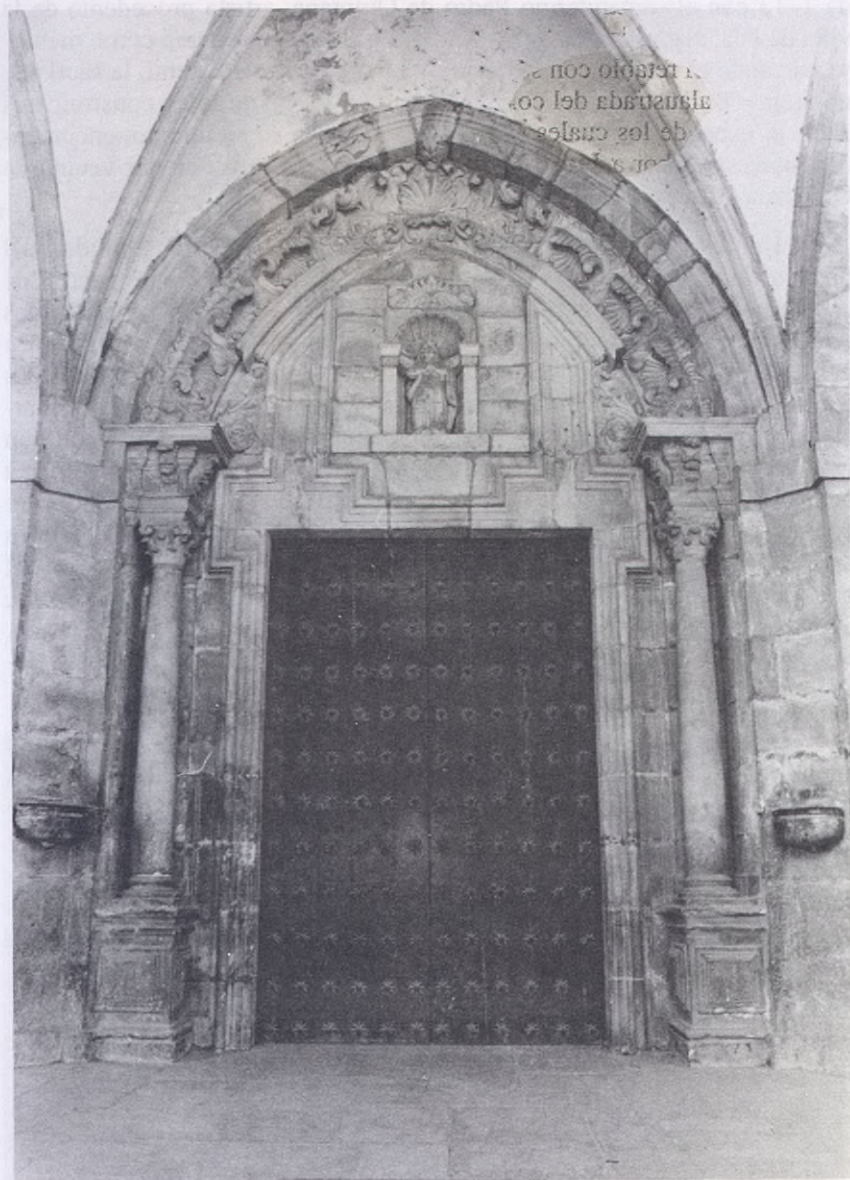
La torre es un miembro unificador que actúa como fachada al incorporarse a ella unos aletones, cuyo cometido es unirla a las naves laterales, sirviendo a su vez para tapar el desnivel de altura que existe entre la nave central y las laterales. Este recurso se empleará mucho en España, pero tiene sus antecedentes en el renacimiento italiano, utilizándose en el siglo xv por Alberti en Santa María Novella de Florencia. Para culminar esta pieza se la provee de esbeltos floreros de cuerpo liso o gallonado. Debajo de la torre está el acceso principal inscrito en un arco apuntado decorado con veneras, ordenado a base de columnas de fuste liso y capitel corintio. Su entrada queda subrayada por una moldura gruesa plenamente articulada, acogiendo en su parte alta la hornacina de la Virgen (Lámina nº 8).

Podemos fijar como valor más acusado de la Parroquia de Santa María, la solidez de la buena construcción de sus muros, levantados en piedra arenisca a soga y tizón, perfectamente policromada en su tiempo para igualar su color, y labrada magníficamente a picón al exterior. Y un sentido espacial abierto en su interior, que facilita la contemplación al acceder al templo, captándolo en un golpe de vista. En cuanto a sus proporciones se conserva la altura de las iglesias góticas, siendo adjetivaciones evidentes la sobriedad y desnudez ornamental, fiel reflejo de la personalidad del pueblo vasco.

Pasando a otro aspecto de gran interés dentro de la arquitectura religiosa de Legazpia, no podemos olvidarnos de su retablo mayor, una pieza barroca de 9,4 m. de longitud por 20,8 m. de altura, de estimable valor artístico, belleza y monumentalidad. La obra se ajustó el 4 de septiembre



Lám. 7. – Torre y soportal.



Lám. 8. – Portada de acceso debajo de la torre.

de 1713 con el santanderino Pedro de Quintana, artista procedente de la villa de Isla, según la idea de D. Andrés de Elorza, que actuó como mentor y costeando el retablo con su peculio, junto con otro colateral, la sacristía, una reja y balaustrada del coro¹⁷ (Lámina nº 9). Se tardó en construir tres años, al cabo de los cuales se comenzó la etapa de su dorado, encomendándose esta labor a Juan Ochoa de Brevilla, maestro dorador vecino de Ondárroa (Vizcaya).¹⁸

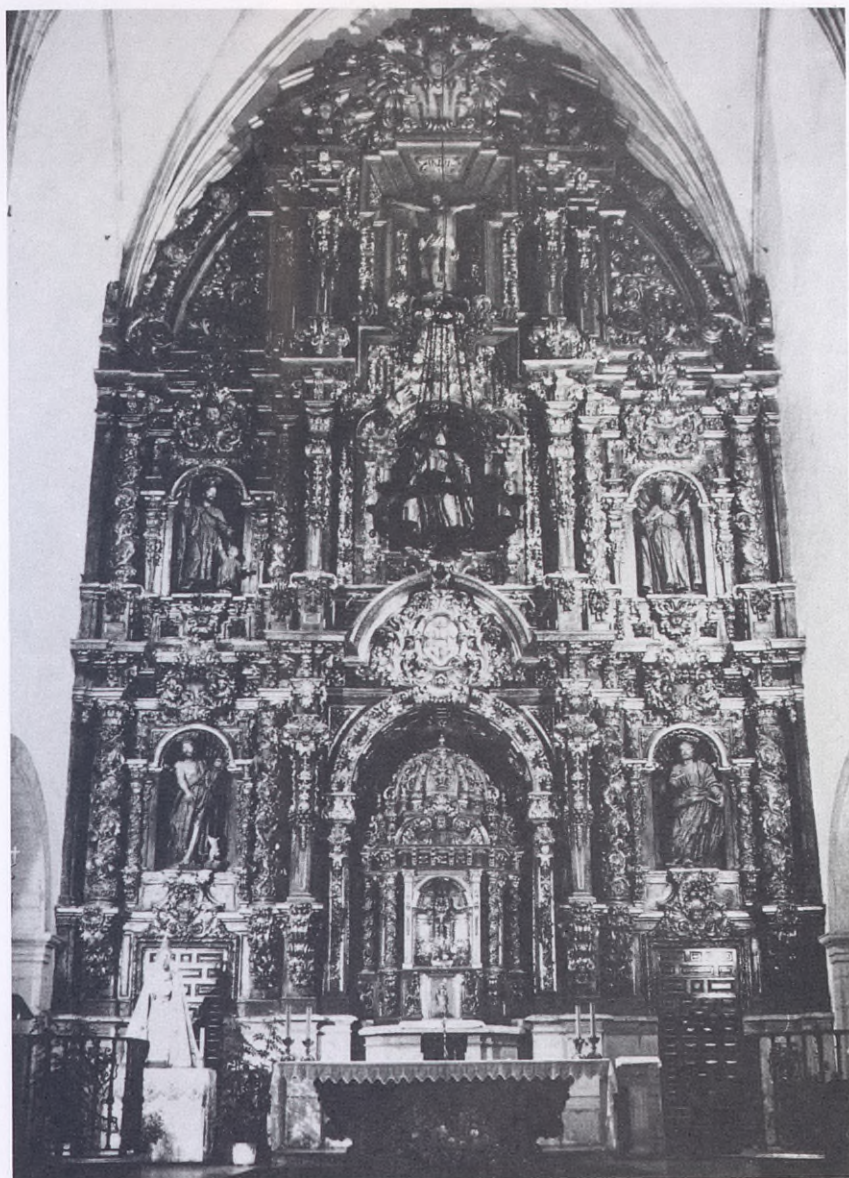
El retablo se adapta perfectamente a la amplitud y profundidad del presbiterio, estructurándose con un banco, en el que se abren las puertas de paso a las estancias secundarias; y dos cuerpos superpuestos finalizados por un ático, cerrando con dos cuadrantes circulares (Lámina nº 10). En vertical se divide en tres calles por columnas salomónicas y estípites. La central avanza sobre las laterales ofreciendo movilidad al retablo y marcando el punto de atracción hacia la zona central, donde se dispone un gran arco con el expositorio eucarístico bajo un arco. El templete es una bella arquitectura de planta centralizada provista de un basamento, un cuerpo rodeado de columnas exentas y rematada por una cúpula de media naranja (Lámina nº 11). Sus proporciones son tan elevadas como las del primer cuerpo. Este elemento posee especial significación en el retablo, tras la propulsión de nuevas premisas eucarísticas después de Trento. Sobre él, la cornisa del entablamento se comba, para introducir un hermoso golpe de follaje vegetal con el anagrama del IHS.

En pleno despliegue en el siglo XVIII, las columnas salomónicas ornamentan sus fustes estrangulados helicoidalmente por tallos vegetales con racimos de uvas colgantes, donde van a comer las aves. Su significado es el alma que se alimenta del producto de la viña, símbolo eucarístico. Se utilizan también para dividir las calles los estípites, soportes troncopiramidales invertidos empleados a fines del siglo XVI, y después popularizados notablemente en el barroco dieciochesco; engalanados en esta ocasión con cabecitas de ángeles, sargas de flores y frutos naturalistas. Descansa el retablo sobre espléndidas repisas o consolas de historiadadas curvas y contracurvas, terminando en cabezas masculinas de ojos saltones y bigotes largos y finos (Lámina nº 12).

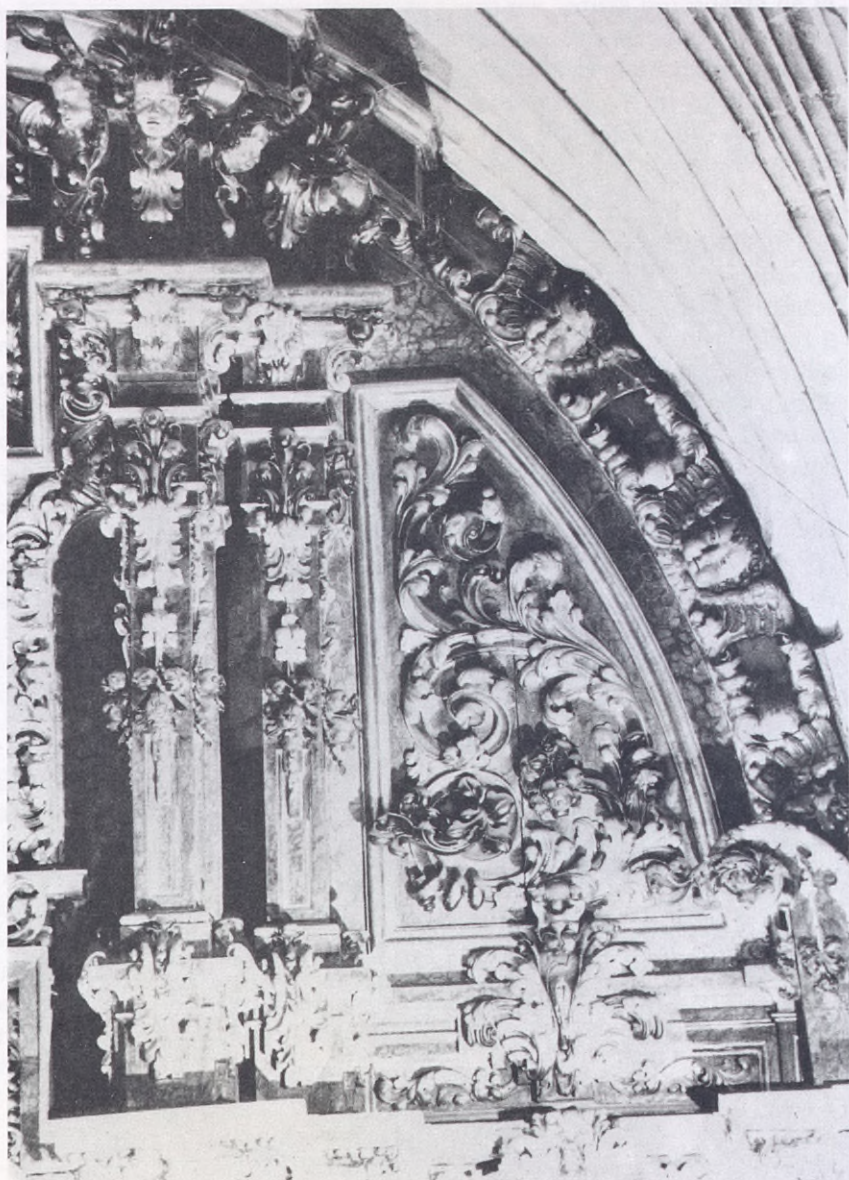
El mueble litúrgico está dedicado a la Asunción de la Virgen, titular

(17) AHPG.V., P. 2.235, 84.

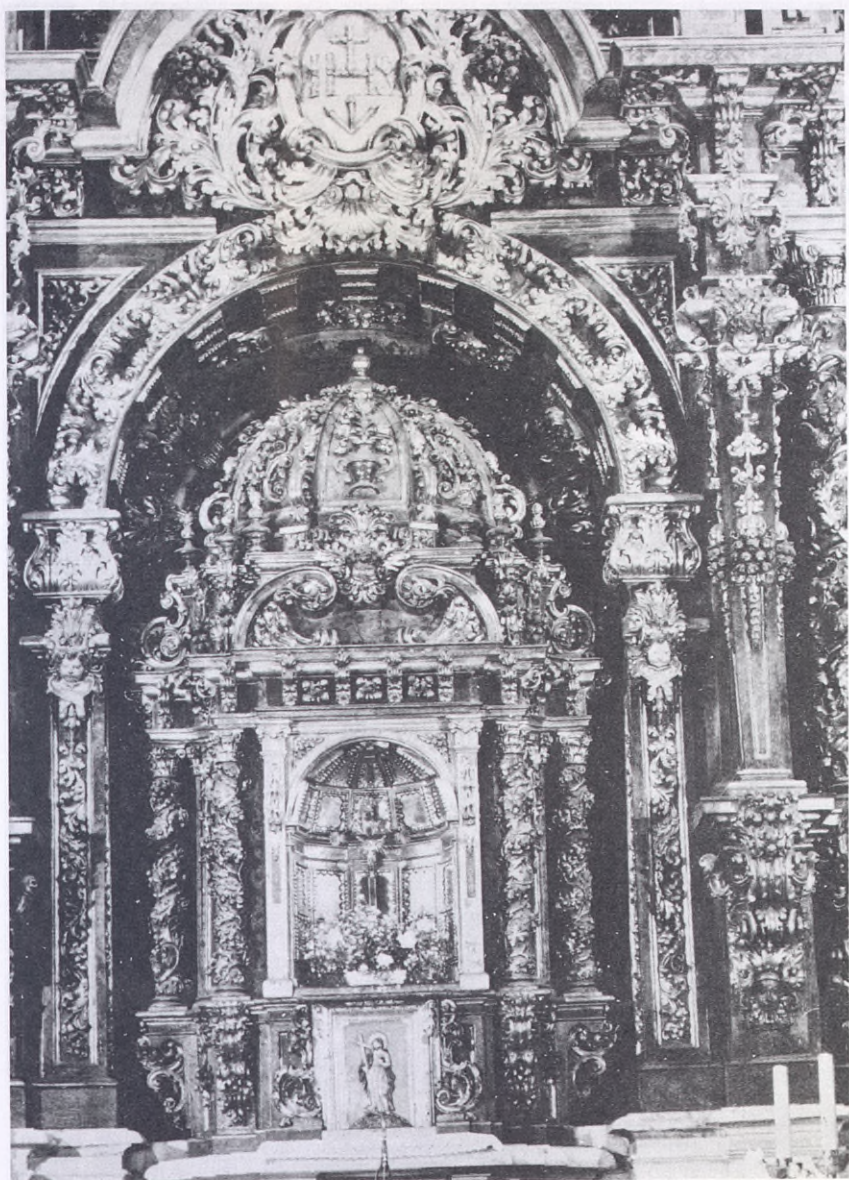
(18) *Ibidem*, 61.



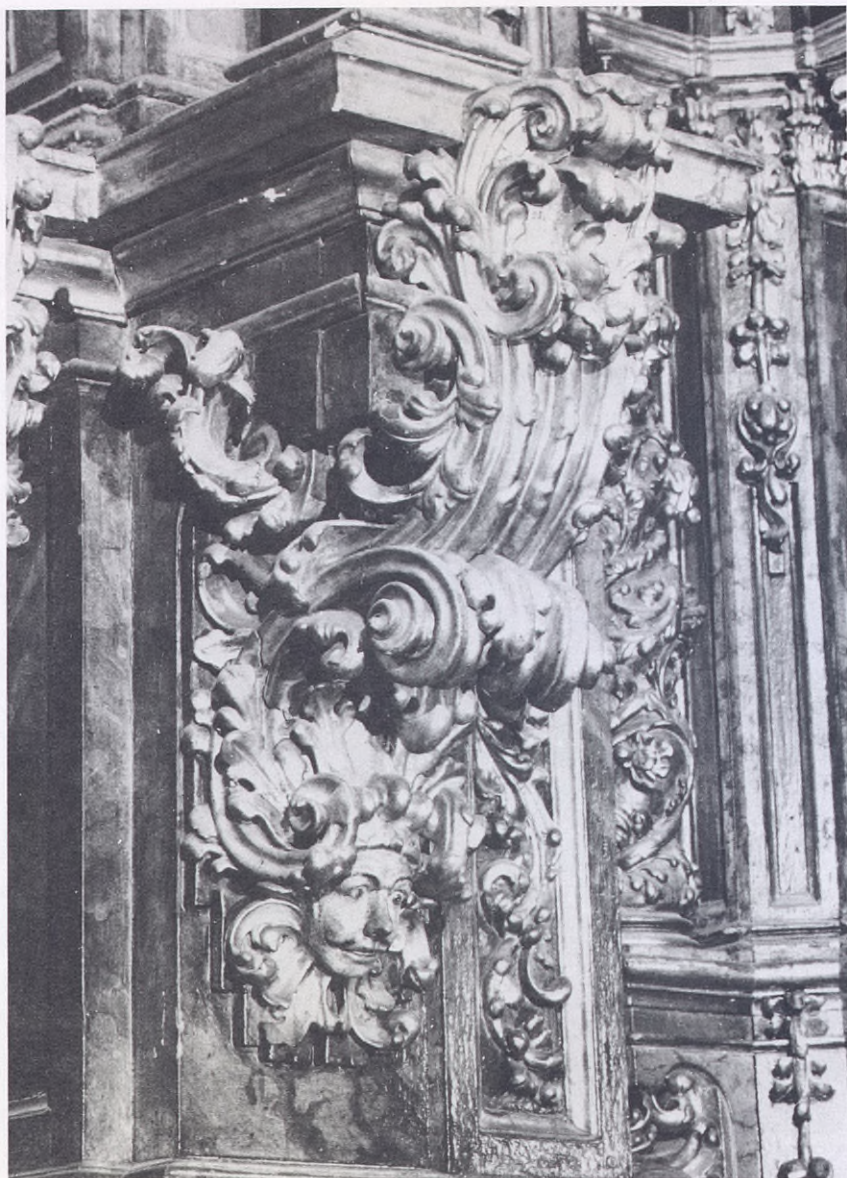
Lám. 9. — Retablo mayor.



Lám. 10. – Cuadrante circular de la parte superior del Retablo Mayor.



Lám. 11. – Tabernáculo expositorio del Retablo Mayor.

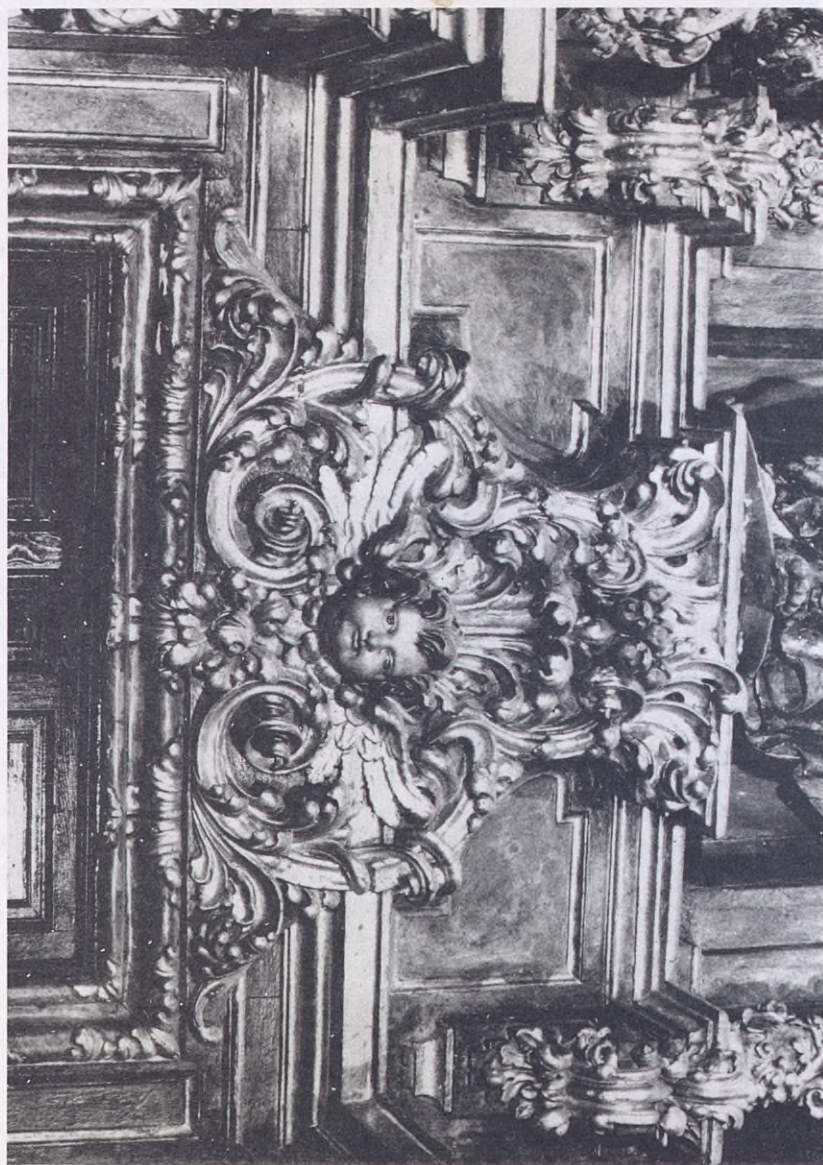


Lám. 12. – Repisa del banco del Retablo Mayor

de la iglesia. Ella aparece en el lugar principal sobre el templete del sagrario con las manos hacia adelante, ofreciéndose sin excesiva teatralidad, aunque con un sentido declamatorio, frecuente en el barroco. En el cuerpo inferior, a la derecha, está S. Pedro representado con las llaves en la mano, y el atributo de los apóstoles que es el libro. Su figura posee un arqueamiento hacia la derecha y sus ropajes expresan idéntico movimiento. Representa un hombre maduro de fuerte personalidad y gesto lleno de fuerza expresiva. S. Juan Bautista con el cordero y la cruz ocupa la hornacina del otro lado. La vestimenta del primo de Jesús es la de un hombre que pasó su juventud en el desierto, por ello viste por todo atuendo una piel de camello ceñida; sobre ella un manto rojo de martirio, que los imperativos de lujo y ostentación de este período le añaden. Señala al cordero "Agnus Dei", pues él predicó la venida de Cristo, con un rostro y actitud apacible y espiritual, no manifestando el rigor de su vida. En el segundo cuerpo en el lado del evangelio se ubica el esposo de la Virgen, S. José, ataviado con sencillez, portando el bastón o vara florida, acompañado por el niño Jesús, a quien mira y tiende su mano paternalmente. Ambas tallas poseen belleza y tranquilidad. En la otra parte se encuentra un santo con hábito talar y manto, que lleva en una mano un bastón en forma de tau griega y en la otra un rollo que posiblemente alude a la Constitución de la Orden; por estos atributos parece probable que sea S. Antón Abad. Finalmente el ático que remata el retablo se dedica a Cristo Crucificado. Una imagen de Cristo de anatomía fuertemente marcada, y escalofriante constatación del dolor de la pasión, con gran abertura sangrante motivada por la lanza.

Todo este conjunto representa una notable máquina barroca capaz de sorprender al fiel por su intrincado y abundante repertorio decorativo naturalista de cartelas, jarrones, cabezas de querubines y elementos vegetales que se despliegan de forma profusa (Lámina nº 13).

A los lados del altar mayor están las capillas del Santísimo Sacramento y de la Santa Cruz de Mirandaola. En esta última sobre su entrada, nada más traspasar la verja que la cierra se hizo un altorrelieve narrativo en forma de luneto representando "el milagro de la cruz de Mirandaola". El hecho, según la tradición se describe de la siguiente manera: el tres de mayo, fiesta de la invención de la Cruz, fiesta de guardar, asistieron a la misa los ferrones; después no guardaron el precepto de no trabajar, y al fundir el hierro sobre los carbones, el resultado de su trabajo fue un tocho de hierro. Espantados, estimaron que esto había sido un castigo, y querien-



Lám. 13. - Cartela sobre la puerta de acceso a la sacristía, del Retablo Mayor.

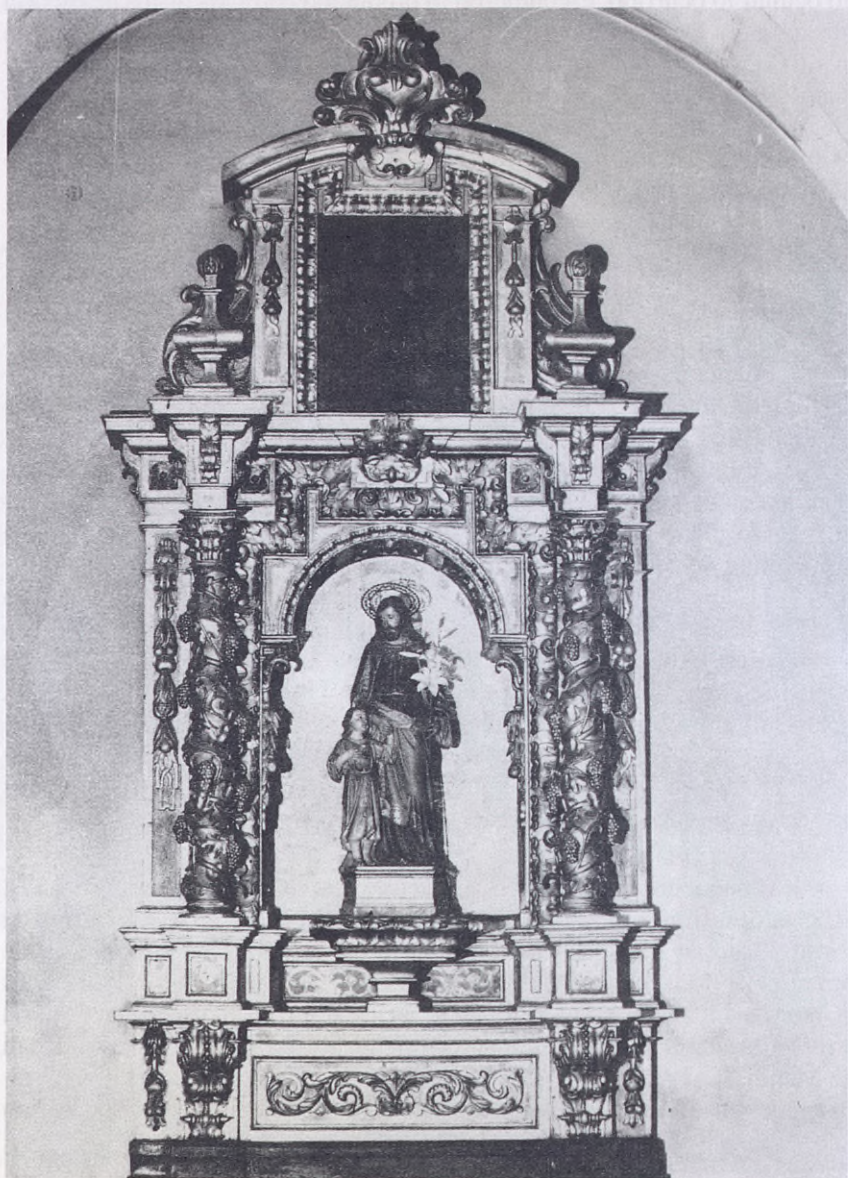
do ocultar lo ocurrido, escondieron lo producido entre los restos de escoria llevándolo a la casa Elorregui. El señor de aquella vivienda se percató de que no era escoria, pues el hierro tenía forma de cruz, y lo rescató y guardó en su casa. El acontecimiento se transmitió de generación en generación tomándose como una manifestación divina por lo que se llevó a la Ermita de S. Miguel pasando después a la Parroquia. En la actualidad se guarda en la Ermita de Mirandaola, construcción levantada para custodiarla.

En este mismo lado y al comienzo de la nave lateral está el retablo colateral de S. José (Lámina nº 14), que hace juego con el del Rosario, hoy del Sagrado Corazón (Lámina nº 15), en el lado opuesto, pues poseen la misma arquitectura. Estas piezas devocionales se estructuran con un cuerpo de columnas salomónicas a las que se superponen hojas de vid y gruesos racimos de uvas, que descansan en repisas y subrayan las figuras de los santos titulares. Culminan estas fábricas con áticos provistos de lienzos. En el del esposo de la Virgen se encaja el de S. Antonio de Padua, vestido con hábito franciscano llevando al Niño Jesús sobre un libro abierto, y en la mano derecha unas azucenas. El del Rosario se concluye con una pintura de Sto. Domingo de Guzmán, Arcediano de Osma y predicador de la devoción del Rosario, por lo que aparece arrodillado ante esta Virgen. Viste hábito blanco y manto, acompañándose de un perro con antorcha en la boca y esfera detrás, que son sus atributos. El retablo de Nuestra Señora del Rosario se ejecutó por 2.354 R.V. entre 1714 y 1720, gracias al sufragio de D. Andrés de Elorza,¹⁹ substituyéndose la imagen titular por un Sagrado Corazón. Se diferencian ambos colaterales solamente en la factura del nicho central, en el de S. José de perfiles menos ortodoxos al retrotraer las jambas.

Los pequeños retablos de S. Ignacio y Sta. Ana (Láminas nº 16 y 17), en el último tramo de las naves laterales, también forman pareja por la similitud de su trazado. Compuestos de un banco y un sólo cuerpo de orden corintio, muestran sus organismos la austeridad del siglo XVII. El primero en realizarse fue el de S. Ignacio, contratado al comienzo de la tercera década del siglo por Juan García de Berástegui y el escultor Juan de Mendiaraz, su suegro;²⁰ escriturándose la manufactura de la arquitectura del de Sta. Ana el 2 de enero de 1637, por Vicente de Mendiaraz, vecino

(19) ADSS. Legazpia. Libro de Cuentas de Fábrica (1730-1850), 61-62.

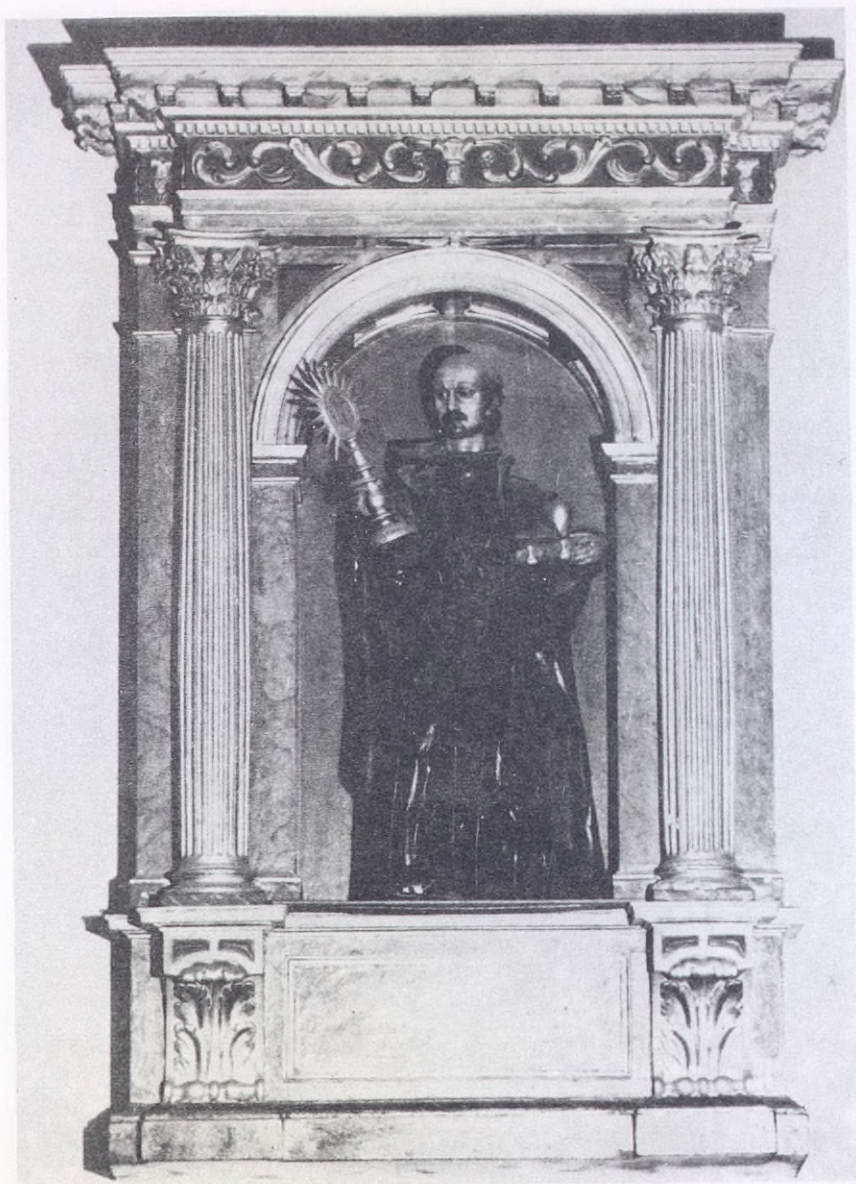
(20) AHPG.V., P. 2.196, 155-155v.



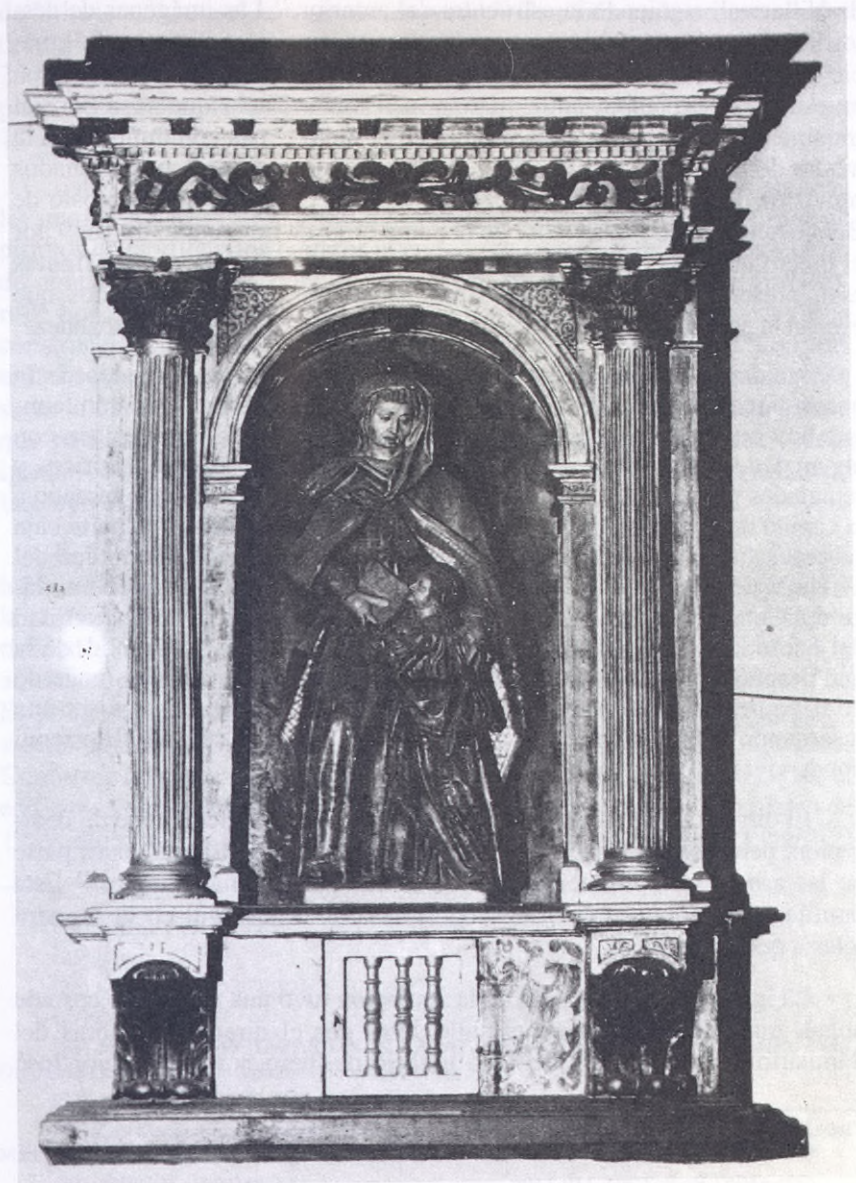
Lám. 14. – Retablo colateral de San José.



Lám. 15. – Retablo colateral del Rosario, hoy de advocación del Sagrado Corazón.



Lám. 16. – Retablo colateral de San Ignacio.



Lám. 17. - Retablo colateral de Santa Ana.

de Villarreal, siguiendo la estructura del anterior.²¹ Las imágenes de gestos humanizados y realistas no ocultan sus sentimientos internos. S. Ignacio frunce el ceño y Sta. Ana que está acompañada de la Virgen Niña, muestra una expresión entre triste y pensativa. En lo que se refiere al tratamiento de los paños, más simples en el santo y más voluminosos en la madre de la Virgen, resultan sobre todo en la última duros y acartonados provistos de angulosidades. Diego de Mayora, discípulo de Ambrosio de Bengoechea, contrató la figura de la Santa el 17 de noviembre de 1639 por el precio de 40 D., que se le pagarían en dos plazos.²² En ambas figuras están presentes los deseos de un naturalismo en los rostros y plegados, que evocan la presencia por esta zona de la personalidad de Gregorio Fernández.

Igualmente cuenta la iglesia con dos arcosolios a los lados de la puerta lateral derecha. Debieron de ser idénticos en su construcción, aunque hoy uno de ellos está mutilado en la parte superior. Se conciben con un arco de medio punto franqueado por columnas de orden dórico, y rematados por volutas contrapuestas y cruz en el centro. El más cercano a la capilla de la Santa Cruz se fecha en 1645. Por la leyenda de la parte baja sabemos que perteneció a Cristóbal Pérez de Lazárraga, Contador del Tribunal de Cuentas, y que su hijo Juan, Caballero de la Orden de Santiago del Consejo de Su Majestad, que había sido colegial de la Universidad del Santo Espíritu de Oñate y de la de la Santa Cruz de Valladolid, de la que después fue catedrático; había costeado esta arquitectura en recuerdo de su padre. Se constata también la pertenencia por el friso, que posee una inscripción que confirma ser el enterramiento de la casa de Elorregui donde vivían, y un escudo de la familia.

El otro arcosolio de idénticas proporciones y carácter carece de dedicación, pero posee un escudo de la Casa de Vicuña y alianzas, pues parte de las armas se reproducen en el de la casa del mismo nombre.²³ Esta familia tuvo sepultura en 1588 con la casa de Araiztegui en la primera iglesia que se destruyó.

La iglesia de Santa María de la Asunción tuvo una sillería de coro de nogal, que fue diseñada en el siglo XVIII por el director de obras del Santuario de Loyola, el azpeitiano Ignacio de Ibero, y realizada por José

(21) AHPG.V., P. 2.202, 19-19v.

(22) AHPG.V., P. 2.204, 119-119v.

(23) Roque ALDABALDETRECU: *Casas Solares de Guipúzcoa*. Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, San Sebastián 1979, 157.

de Urbaneta,²⁴ la cual no se ha conservado.²⁵ También en la primera mitad del siglo se levantaría la sacristía y la balaustrada del coro.²⁶ Asimismo el 26 de junio de 1738, D. Miguel de Guridi y Elorza prestaría 15.000 R.V. para hacer el órgano, a condición de que le fuera devuelta esta cantidad en 15 años.²⁷

Este siglo fue fecundo en el ámbito de lo constructivo, pues en él se levantaría la Casa Consistorial de Legazpia. Esta se obró con los medios propios de la villa y los créditos adeudados a su ayuntamiento. Encargado de poner en marcha la obra, fue el alcalde D. Nicolás Vicuña y Estensoro,²⁸ que en el transcurso del año 1730 realizaba los preparativos de la construcción, efectuando intercambios de terrenos con la iglesia. Las permutas se autorizaron en el mes de enero,²⁹ y posiblemente se comenzaría a sacar la obra de cimientos al año siguiente. El tracista de la fábrica parece que pudo ser Pedro de Carrera,³⁰ que había trabajado años antes en la iglesia, y los realizadores Santiago Eceiza, Vicente Guridi, Ignacio de Ucelay y Basilio de Aguirreburralde.

El 15 de septiembre de 1734 ya estaba confeccionado el primer suelo, habiendo muerto para esta época los dos primeros maestros. La inspección la haría José de Lizardi, arquitecto de Asteasu, que no sólo comprobó la calidad de la manufactura, sino que mandó efectuar algunos cambios y adiciones en los dos cuerpos superiores.³¹ A partir de 1737 el maestro de Ezquioga Miguel de Beobide, examinaría el segundo piso ya construido,³² siendo Martín de Minteguía el que proseguiría la obra hasta el tejado. Conforme a la idea y presupuesto de Ignacio de Segura se ajustó cerrar el edificio con los maestros José de Santa Cruz y José de Urbaneta en marzo de 1739, dio por bien ejecutados los trabajos de cantería el propio Lizardi,³³

(24) AHPG.V., P. 2.249, 6.

(25) *Ibíd.*, 233.

(26) AHPG.V., P. 2.247, 305.

(27) *Ibíd.*, 309.

(28) María Isabel ASTIAZARAIN ACHABAL: *Arquitectos Guipuzcoanos del siglo XVIII*. Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián 1988, 306-311.

(29) AHPG.V., P. 2.242, 579.

(30) *Las Casas Consistoriales de España*. Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 166.

(31) AHPG.V., P. 2.245, s.f.

(32) *Ibíd.*, 25-26v.

(33) AHPG.V., P. 2.256, 324.

revisándose la carpintería por Diego de Guridi, de Cegama, designado por el Ayuntamiento, y por parte del maestro Manuel de Abarizqueta.³⁴ Finalmente en 1750, se concluía totalmente la cerrajería y detalles del interior, por lo que la ejecución del concejo se realizó en veinte años.

El edificio se eleva sobre una planta rectangular, dividiéndose paralelamente la fachada en tres crujiás: una de ellas pertenece al porche, la otra al vestíbulo y la siguiente a la escalera. Es una construcción oblonga. Su fachada de piedra sillar con los tres arcos, el gran balcón de la sala de juntas y el escudo, incrementa y potencia el eje central. El organismo estructural posee una distribución lógica de los huecos, que se subrayan con molduras planas igual que las alturas. Los lienzos laterales son de mampostería, prolongándose en pronunciado alero, la gran vertiente de la cubierta adornada de canecillos de madera hermosamente tallados a modo de hojas. Respecto a los balcones de hierro forjado y faldones de chapa recortada, se sujetan con tornapuntas abalaustradas sugiriendo diferentes curvas y contracurvas de fuerte sentido barroco.

La piedra se consiguió en las canteras de Ormaquino y la madera de los términos de los arbolados del lugar de Armona. No se ha conservado el escudo de armas original, el actual fue diseñado por el malogrado D. José María de Aguirrebalzátegui que copió las armas de la villa fielmente.

En muchos casos los artistas encargados de las obras más representativas en Guipúzcoa, se reputaban a través de ellas, y ésto les valía para adquirir nuevos encargos en la sociedad civil y dar su parecer de las obras que se hacían. Tal es el caso de José de Lizardi que, en los últimos años de la construcción de la Casa Concejil, actuaría como examinador en el momento de la conclusión de las obras de la casa Echauze y las dos caserías inmediatas, comenzadas en 1735 conforme a su traza.³⁵ Cinco años después el concejo le encargaría la traza para el molino de Plazaola,³⁶ para el que incluso hizo plantillas de los cortes de piedra³⁷ (Lámina nº 18).

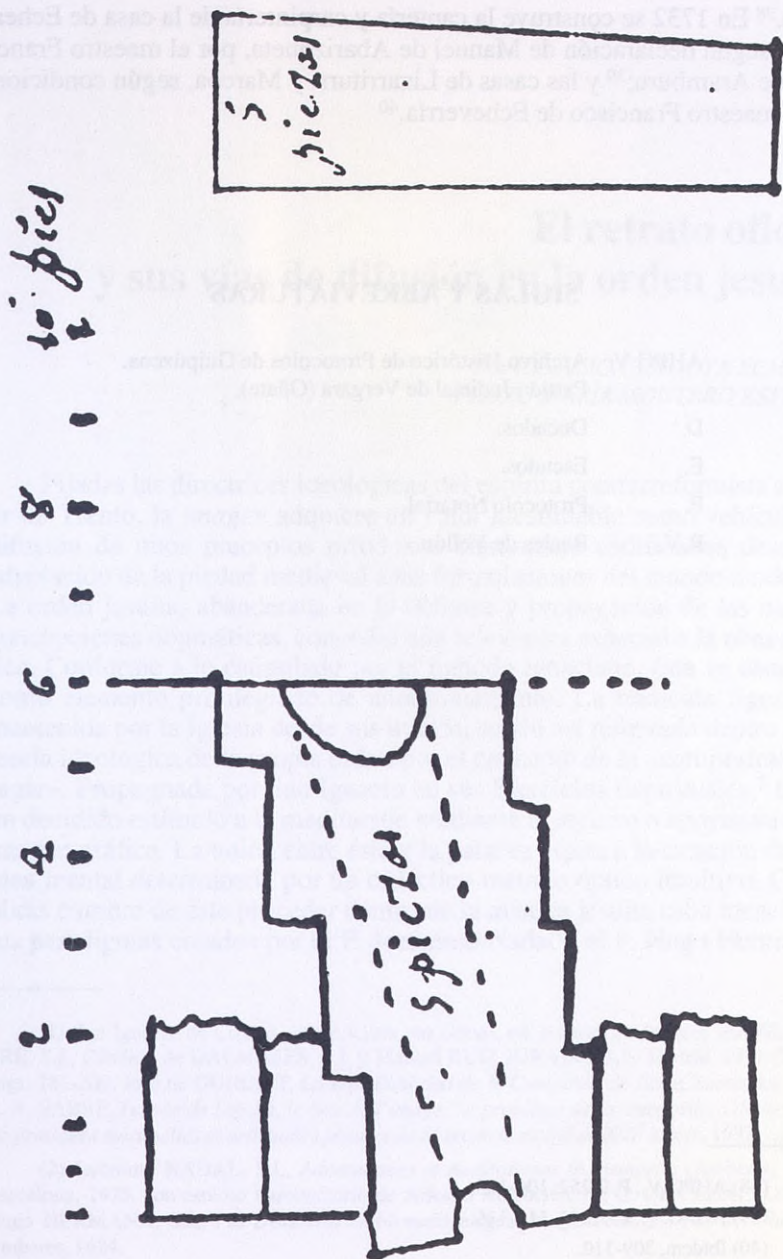
También sabemos que por estos años se abordan obras en la casa Zatui, propiedad de la villa, que redituaba algunos dineros fijos al munic-

(34) AHPG.V., P. 2.251, 53.

(35) AHPG.V., P. 2.247, 12-15.

(36) *Ibidem*, 264-266v.

(37) María Isabel ASTIAZARAIN ACHABAL: *Arquitectos Guipuzcoanos del siglo XVIII*. Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián 1988, 345.



Lám. 18. — José de Lizardi. Modelos para cortes de piedras.

pio.³⁸ En 1732 se construye la cantería y carpintería de la casa de Echeandía, según declaración de Manuel de Abarizqueta, por el maestro Francisco de Aramburu;³⁹ y las casas de Lizarriturri y Marcoa, según condiciones del maestro Francisco de Echeverría.⁴⁰

SIGLAS Y ABREVIATURAS

AHPG.V	Archivo Histórico de Protocolos de Guipúzcoa. Partido Judicial de Vergara (Oñate).
D.	Ducados.
E.	Escudos.
P.	Protocolo Notarial.
R.V.	Reales de Vellón.

(38) AHPG.V., P. 2.252, 100-105.

(39) AHPG.V., P. 2.244, 115-116.

(40) *Ibíd.*, 309-310.