

Algunas obras de Santiago Marsili, maestro retablista y escultor italiano del siglo XVIII, en Guipúzcoa

Por IGNACIO CENDOYA ECHÁÑIZ
JULEN ZORROZUA SANTISTEBAN

INTRODUCCION

Los años que conforman el rococó son, por lo que a la retablística se refiere, de gran actividad en Guipúzcoa. Es ahora cuando se erigen algunas de las más espectaculares construcciones a nivel peninsular en esta provincia, siendo numerosos los ejemplos conocidos, como más tarde tendremos ocasión de recordar. Pero esta suntuosidad no se limita únicamente a la arquitectura de estos grandes muebles, viéndose acompañada en muchas ocasiones por escultura de altísima calidad. Si la traza en cuanto tal es foránea, habiendo sido adoptada después por autores de la zona que la hacen totalmente suya, no ocurre exactamente igual con la imaginería. Se procura recurrir en la medida de lo posible a escultores de gran entidad, cuya obra sirve de adecuado complemento a la fastuosidad de estos retablos-cascarón que cubren totalmente la cabecera de espaciosas iglesias con plantas de salón, fábricas iniciadas en el siglo XVI al amparo de un crecimiento demográfico que necesita de mejores condiciones para el culto.

Entre esos escultores foráneos a los que acabamos de hacer mención, destaca lógicamente la figura de Luis Salvador Carmona, el más importante escultor de su época, autor de una enorme producción entre la cual cabe incluir las imágenes de los retablos mayores de Vergara y Segura, además de la que representa al titular de la iglesia parroquial de Idiazábal¹. Tampoco pode-

(1) Lo referente a Vergara y Segura nos era conocido ya hace tiempo, gracias a GARCIA GAINZA, M.C. *Dos grandes conjuntos del barroco en Guipúzcoa. Nuevas obras de Luis Salvador Carmona*. Revista de la Universidad Complutense. Homenaje a Gómez Moreno. Vol. XXII (1973). Págs. 81-110. En cuanto a la imagen titular de Idiazábal, realizada esta atribución CENDOYA ECHÁÑIZ, I. *San Migelen irudia Gipuzkoako Barrokoan*. (en prensa), habiendo sido aceptada por GARCIA GAINZA, M.C. *El escultor Luis Salvador Carmona*. Pamplona, 1990. Sobre el mismo escultor, destacar también MARTIN GONZALEZ, J.J. *Luis Salvador Carmona. Escultor y académico*. Madrid, 1990.

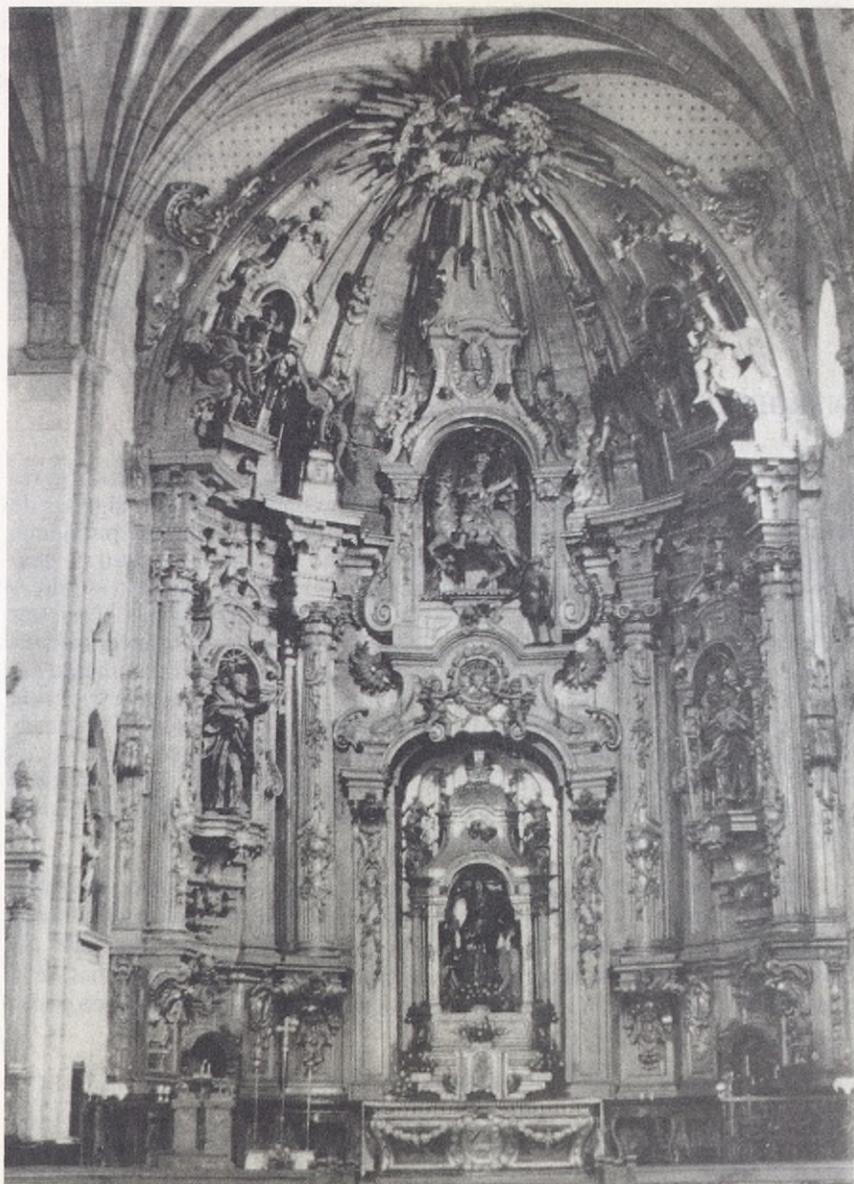


Lámina 1. AMASA. Retablo mayor.



Lámina 2. Retablo mayor. Santiago Marsili: Inmaculada Concepción

mos olvidar el taller de los Sierra, familia instalada en la localidad vallisoletana de Medina de Rioseco, que surte de esculturas los retablos mayores de dos iglesias conventuales pertenecientes a la Orden Franciscana, el de las Concepcionistas de Segura y el de las Clarisas de Bidaurreta en Oñate, realizados además por un familiar suyo, Fray Jacinto de la Sierra, acompañado por Fray Esteban López². Es, por tanto, evidente la relación existente entre los centros escultóricos más importantes y la provincia de Guipúzcoa, contactos iniciados en la centuria anterior, con la abundante obra de Gregorio Fernández llegada a la misma, tristemente desaparecida en su gran mayoría. No es de extrañar el alto nivel de la retabística en la zona.

Dejando a un lado otras realizaciones venidas de fuera, y que por el momento nos resultan anónimas, esta situación que hemos descrito contrasta con la mediocridad de los maestros locales que viene a ser una constante en todo el período barroco. Además, nos hallamos ante lo que parece una disminución en su número, situación que cabe suponer se hallaría ligada a las necesidades de los patronos, a la búsqueda de escultores nacionales de reconocida valía. Entre los autóctonos hay que resaltar la figura de Juan Bautista de Mendizábal I, maestro eibarrés al que el Conde de la Viñaza liga con autores tan destacados como Simón Gavilán Tomé, Camporredondo y José Ramírez, aunque en realidad hay que verlo más en relación con Luis Salvador Carmona, cuya obra le sirve de modelo estilístico e iconográfico³. El fallecimiento del prolífico artista de Eibar en 1767, parece dejar huérfano de autores destacables el panorama escultórico guipuzcoano, a la espera de la inminente llegada del Neoclásico, donde señalaríamos la labor de su propio hijo, Juan Bautista de Mendizábal II, y Francisco de Azurmendi.

(2) Por lo que al de Segura se refiere, destacar CENDOYA ECHANIZ, I. "Dotación artística del convento de Segura. Sor María Beatriz Antonia de Cristo Arrúe y la aportación de los indios", en *La Orden Concepcionista*. León, 1990. Vol. II. Págs. 32-34. En cuanto al de Oñate, la primera noticia nos la da COMAS ROS, M. *Juan López de Lazarraga y el Monasterio de Bidaurreta*. Barcelona, 1936. Pág. 77. *Este último retablo se halla falta de un mínimo estudio, pero por lo que a su valoración se refiere, conviene situarlo como obra de enorme entidad, tanto en lo arquitectónico como en lo escultórico, dentro del panorama nacional de la retabística barroca.*

Sobre los Sierra, señalar a MARTIN GONZALEZ, J.J. *Escultura barroca en España. 1600/1770*. Madrid. Págs. 455-468.

(3) Esta relación fue ya detectada por GARCIA GAINZA, M.C. "Los retablos de Lesaca. Dos nuevas obras de Luis Salvador Carmona", en *Homenaje a don José Esteban Uranga*. Pamplona, 1971. Págs 327-364. La participación del escultor eibarrés en este templo navarro es amplia, sirviendo de modesto complemento a Carmona. De la misma autora *El escultor...* Pág. 124. Trabajo de gran importancia sobre los Mendizábal es el de ZORROZUA SANTISTEBAN, J. y CENDOYA ECHANIZ, I. *Precisiones sobre los Mendizábal, escultores guipuzcoanos del siglo XVIII. Nuevas obras en Vizcaya y Guipúzcoa*. Kobie (en prensa). En él se aclaran los datos biográficos más importantes de los diferentes artistas que conforman esta familia, poniendo fin a la confusión existente, además de caracterizar por vez primera su estilo en base a obras inéditas en su gran mayoría.

Es este el momento, a la espera del retablo neoclásico “del estilo que hoy se usa en Madrid, Roma y otras cortes sin follajes superfluos”⁴, en que hace su aparición Santiago Marsili. Maestro arquitecto de retablos y escultor igualmente, es autor que se prodiga con abundancia en estos años que van aproximadamente desde los setenta hasta el momento de su muerte, que se produciría en torno al año noventa, sin que podamos precisar más sobre la misma. Aunque hasta el presente sabíamos muy poco de este maestro, reduciéndose este conocimiento a la reforma que ejecutara en el retablo mayor de la antigua Colegiata de Santa María de Borja de Zaragoza durante los años 1782-1783, donde además de alterar el esquema arquitectónico realiza una imagen de la Asunción⁵, ahora presentamos varias obras escultóricas suyas realizadas para las iglesias de Amasa, Abalcisqueta y Ataun, centrándonos sobre todo en las dos primeras, de tal manera que podremos valorar como se merece un artista poco conocido y que centra al parecer su actividad en Navarra y Guipúzcoa sobre todo.

Si bien son años de ambigüedad los que ocupan la obra que examinaremos, con una coexistencia de formas barrocas y clasicistas en principio, con la progresiva consolidación de la nueva estética después, aunque sin olvidar la fuerte herencia anterior⁶, no ocurre así con la producción escultórica de nuestro maestro. En ningún momento abandona las características barrocas, sin apenas dejarse influir por los nuevos principios. Es quizá por ello que sus imágenes son el complemento ideal de dos retablos mayores realizados si-

(4) Así se pronuncia José Joaquín de Arizcorreta en 1788, al hacerse cargo del pago de uno de los retablos laterales de la iglesia del convento de Segura. CENDOYA ECHANIZ, I. “Dotación artística...” Pág. 35. Sobre el retablo neoclásico en general, hay que señalar la siguiente publicación: MARTÍN GONZALEZ, J.J. *Problemática del retablo bajo Carlos III* Fragmentos, nº 12-13-14 (1988). págs. 33-43. En cuanto a este momento tan peculiar de la llegada del nuevo tipo de retablo, y limitado a la provincia de Guipúzcoa, CENDOYA ECHANIZ, I. *Erretablo neoklasikoa en hasiera Gipuzkoan*. B.R. S.B.A.P. Vol.XLV, tomos 3-4 (1989), Págs. 355-377.

(5) BOLOQUI LARRAYA, B. *construcción y reforma del retablo mayor de la Asunción de la Excolegiata de Santa María de Borja*. Gregorio y Antonio de Messa (1683-1704), y Santiago Marsili y Diego Díaz del Valle (1782-1783). Seminario de Arte Aragonés (1980). Págs. 105-134.

Existe alguna referencia bibliográfica sobre su intervención en Guipúzcoa, como más tarde veremos, pero se trata de meros datos concedidos por algún erudito local, sin citación documental, estudio o valoración de ningún tipo.

(6) Esta dualidad que permanece presente durante casi todo el Neoclásico, se acrecienta en lugares periféricos, menos permeables a la influencia de la Academia, no siempre tan definitiva como se ha querido ver. Ejemplo de ello es el mencionado Juan Bautista Mendizábal II, quien nunca deja de lado esa doble faceta, dependiendo de la obra a realizar. ZORROZUA SANTISTEBAN, J. y CENDOYA ECHANIZ, I. Op. Cit. Lo mismo sucede en otras escuelas, caso de la sevillana con autores como Cristóbal Ramos o Juan de Argosta, MONTESINOS MONTESINOS, C. *El escultor sevillano D. Cristóbal Ramos (1725-1799)*. Sevilla, 1986. RUIZ ALCAÑIZ, J.I. *El escultor Juan de Astorga*. Sevilla, 1986.

guiendo una disposición netamente rococó, los de Abalcisqueta y Amasa. Pero tal y como el mismo Marsili se titula, nos hallamos ante un maestro arquitecto además de escultor. Aunque no contamos con realizaciones que puedan darnos fe de su presumible valía, ello no es obstáculo para que demos cuenta de una traza presentada por el mismo para la iglesia parroquial de Rentería y que en última instancia no sería aceptada. En cualquier caso, valga como ejemplo de su capacitación y de una ambivalencia no demasiado frecuente en estos momentos.

Aunque es la producción escultórica de este artista la que nos sirve de hilo conductor del presente trabajo, ello no obsta para que tengamos en cuenta el marco en el cual se inserta la misma. El autor de la traza de los retablos de Amasa y Abalcisqueta es Juan Elías de Inchaurreandiaga, si bien en el primero de los casos se tiene en cuenta fundamentalmente el diseño de Francisco de Azurmendi, aunando los dos. Ambos son excelentes ejemplos de retablo-cascarón, modelo proveniente de la corte adoptado con gran éxito en la zona tras su utilización por parte de Miguel de Irazusta en Vergara y Segura, además de Idiazábal. Tras él, es Tomás de Jáuregui quien toma el relevo, utilizándolo en la localidad navarra de LESaca y en las guipuzcoanas de Zumárraga, Gaviria y Ormaiztegui, desaparecido este último. A estos hay que unir el trazado por Ignacio de Ibero para las Clarisas de Tolosa y, ahora, estos de Abalcisqueta y Amasa, excepcional conjunto de magníficos retablos que destaca durante estos años a la provincia en la que se ubican⁷. El retablo colateral de la villa citada en última instancia fue diseñado por Francisco de Ugartemendía siguiendo los cánones neoclásicos, aunque limitado por otro anterior que muy probablemente le sirvió de modelo, de cara a la ansiada simetría.

Por otro lado, la muerte de Marsili le impidió terminar todas las imágenes del retablo mayor de Abalcisqueta, razón por la cual los patronos de la iglesia parroquial de esa localidad encargaron lo que restaba a José Javier de Echeverría, escultor avecindado en Azpeitia. Es de esta manera que en el mismo retablo encontramos la obra de dos imagineros, propiciando la siempre atractiva comparación entre dos maneras diferentes de hacer, acrecentándose

(7) Sobre Vergara y Segura, hay que recordar el trabajo ya citado de GARCIA GAINZA, M.C. *Dos grandes conjuntos...* Sobre Idiazábal, ZORROZUA SANTISTEBAN, J. y CENDOYA ECHANIZ, I. Op. Cit. En cuanto a Tomás de Jáuregui, hay que señalar CENDOYA ECHANIZ, I. Tomás de Jáuregui, maestro retablista guipuzcoano del siglo XVIII. Aproximación a su obra. B.S.A.A. (en prensa). Sobre su intervención en Lesaca, GARCIA GAINZA, M.C. "Los retablos de Lesaca. Dos nuevas...". Por último, sobre la obra trazada por Ignacio de Ibero para Tolosa, ASTIAZARAIN ACHABAL, M.I. *Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII. Ignacio de Ibero, Francisco de Ibero*. San Sebastián, 1990. Págs. 43-47.

tal posibilidad por la repetición de mismos temas en las dos iglesias por parte de los citados artistas. Ello nos ha de permitir realizar un cotejo no sólo formal, sino incluso iconográfico, presentando al mismo tiempo por vez primera parte de la obra del último de los autores mencionados, totalmente desconocido hasta el momento. Este sería el último de los argumentos que creemos justifican sobradamente el valor e interés del presente estudio, cuya principal virtud debe de ser la valoración adecuada de dos importantes conjuntos retabólicos que pasan a engrosar el rico caudal de obras meritorias que jalonan en estos momentos la provincia guipuzcoana.

ALGUNAS OBRAS DE SANTIAGO MARSILI EN GUIPUZCOA

Las gestiones para la realización del retablo mayor de *Amasa* se inician en 1763, año que se precisan las condiciones que deberán seguirse para tal empresa. La traza era obra de Juan Elías de Inchaurrendiaga, maestro arquitecto vecindado en ese momento en Azpeitia, y el coste total de la obra se calcula en 80.000 reales. Sin embargo, es tres años después, en abril de 1766, cuando se procede a registrar la escritura de contrato oportuna, siendo José Ignacio de Lavi, maestro vecino de Tolosa, el elegido para la realización de la parte arquitectónica. La cantidad destinada a tal fin era de 45.000 reales, desestimándose la rebaja ofrecida por el autor de la traza primera, quien se declara vecino de Asteasu en ese momento. Además, hay un cambio sustancial en las condiciones a cumplir, consistiendo éste en la existencia de una traza realizada por Francisco de Azurmendi, diseño que pasaba a cobrar gran protagonismo, aunque sin olvidar el anterior, del cual se adoptaban algunas partes⁸. Por último, tras la realización de la escultura por Marsili, el dorado se efectúa entre los años 1783 y 1784, labor de Eugenio de San Martín y Juan Pablo de Gauna, doradores y pintores vecinos de San Sebastián y Usúrbil res-

(8) Las primeras condiciones, las de 1763, se hallan en (A)rchivo (H)istórico de (P)rotocolos de (G)uipúzcoa. (T)olosa. Villabona. Leg. 2.722. Pedro Ignacio de Lasquibar. 1763. F. 462-463V. El 23 de mayo de ese año se da noticia de la traza realizada por Inchaurrendiaga, precisándose que el retablo y su zócalo de piedra, extraída de la cantería Loazu, se debe hacer en cinco años. La iglesia daría los materiales, siendo de cargo de la misma villa el abrir un arco en la pared principal de la iglesia para que en él se introdujera parte del nuevo sagrario. En los F. 508-509 del mismo legajo, se presenta la manera de pagar tal obra. Para ello, en 40 días se entregaría al maestro encargado la cantidad de 13.772 reales y 28 maravedías con que la iglesia contaba en ese instante. Por otro lado, se le concederían los 2.649 reales que actualmente sobran a la parroquia de alimentos y gastos ordinarios, además de la limosna que en dinero y grano se obtuviera y los cinco primeros años.

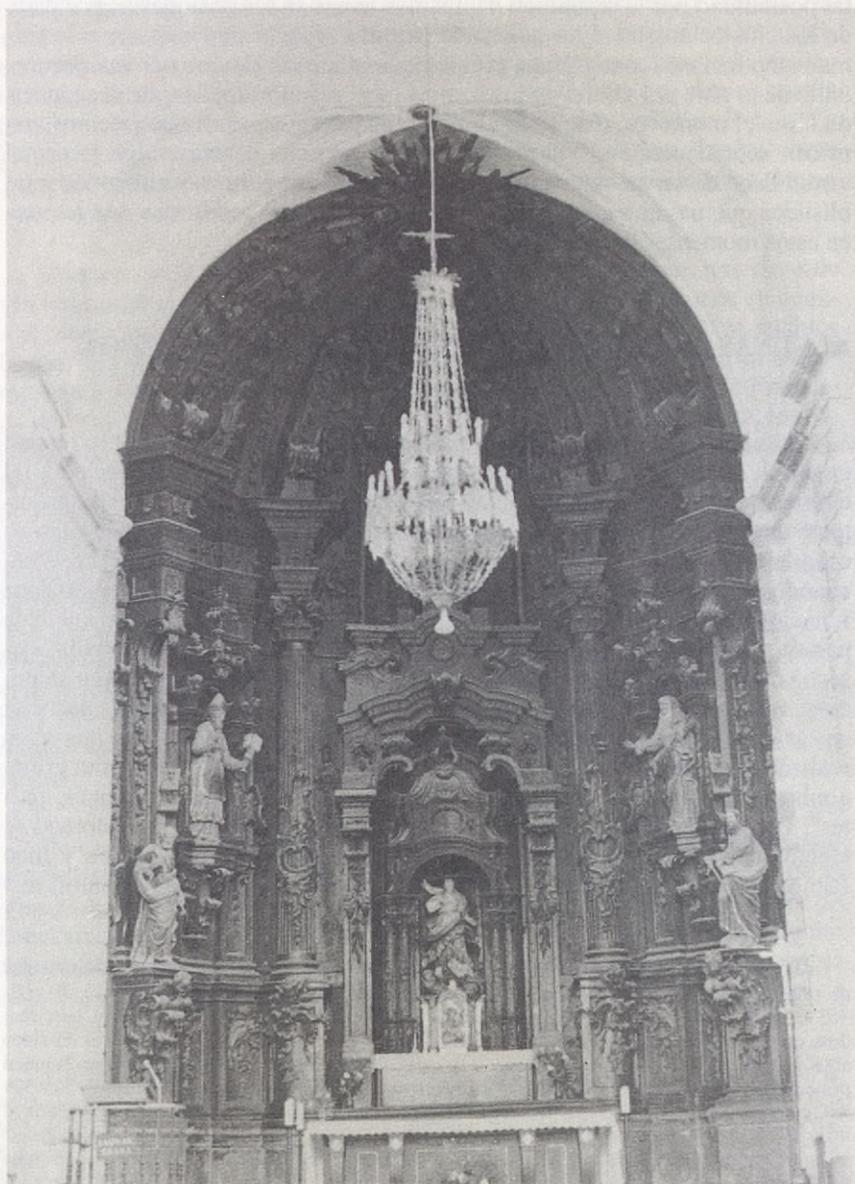


Lámina 3. ABALCISQUETA. Retablo mayor.



Lámina 4. ABALCISQUETA. Retablo mayor. Santiago Marsili: Trinidad.

pectivamente, quienes debían cumplir lo dispuesto por Juan Francisco de Santesteban, dorador y pintor residente en Pamplona⁹.

Poco es lo que se conoce todavía sobre Inchaurreandiaga, reduciéndose a su participación en la realización del retablo mayor del convento de Santo Domingo de Azpeitia y a la tasación que, junto con Ignacio y Francisco de Ibero, realiza del retablo mayor de la iglesia parroquial de Gaviria en 1765. Algunos años más tarde, en 1775, el que fuera cuñado de Tomás de Jáuregui realiza una traza para el retablo mayor de Arriarán, diseño que sin embargo

(viene de la página 139)

AHPG.T. Villabona. Leg. 2.724. Pedro Ignacio de Lasquibar. 1766. F. 137-138. El día de la firma del contrato definitivo, y en base a este documento que ahora citamos, la iglesia no admite la rebaja de Inchaurreandiaga, quien se ofrece a realizar la parte arquitectónica del retablo por 42.000 reales. En los F. 139- 144V. de este legajo se halla la escritura de compromiso definitiva, por la cual José Ignacio de Lavi se hace cargo de lo pactado. De la traza de Francisco de Azurmendi se seguirán la altura del zócalo, el tabernáculo con su sagrario y adornos, nicho principal con sus adornos, trono del cascarón, volutas de los macizos de las columnas, cornisas, capiteles de las cuatro pilastras y el hueco del nicho de intercolumnios, aceptándose para lo restante el diseño de Inchaurreandiaga. Lavi pagará a Azurmendi su traza, haciéndose también cargo de la renta de la casa que para él y sus oficiales le dispondrá la villa, además de la cola, clavazón y mesa del altar. Para taller se le concederá la sala baja de la casa concejil, su zaguán y el coro de la ermita de la Piedad, sin pago de ningún tipo. La iglesia se hará cargo de los materiales y de abrir el arco para el sagrario, prohibiéndosele a Lavi hacer añadidos. La cantidad estipulada es de 45.000 reales, recibiendo 20.000 el mes de mayo. Por último, el maestro deberá hacer el retablo en el taller, salvo el zócalo, a efectuar junto a la iglesia. Además, se le concede permiso para que la parte de sagrario que pudiera realizar desde la fecha de la firma de este documento hasta agosto la haga en su casa o taller, sito en Tolosa.

Las razones que se aducen para no admitir la rebaja de Inchaurreandiaga son tres. En primer lugar, se señala que el propio maestro aseguró que hacer la labor por menos de 50.000 reales era perjudicial para la fábrica, poniendo ésta en boca suya la siguiente frase: "...el maestro que no saca su pan, siempre lo saca a la misma obra...". En segunda instancia, señala que Santiago Marsili, "perito vecino de San Sebastián", rebajó la obra a 45000 reales, no aceptándolo Inchaurreandiaga, quien adujo que prefería trabajar a jornal que no perdiendo dinero. Por último, Azurmendi señaló que no era posible una rebaja inferior a la cantidad dispuesta por Lavi, pues ello iría en perjuicio de la calidad del retablo.

(9) AHPG.T. Villabona. Leg. 2.750. Ignacio Antonio de Aldabalde. 1783. F. 100-105V. El coste estipulado era de 36.000 reales. La fecha de firma del contrato era el 24 de marzo de 1783, y el plazo que se concede es el del 19 de septiembre de 1784. Las seis imágenes de santos, colocadas en fecha reciente, se hallaban ya pintadas. El 28 de enero de 1784, José de Quintana, maestro dorador, realiza una declaración extrajudicial sobre el dorado del retablo mayor, asegurando que está bien. Esta última escritura se halla en el mismo legajo, F. 38-39V.

La noticia de la participación de este escultor nos la da INSAUSTI, S. *Villabona-Amasa*. San Sebastián, 1970. Pág. 56. Aunque no hemos podido hallar el documento que pruebe tal afirmación, la comparación estilística con las imágenes realizadas para Abalcisqueta, que sí documentamos, prueban en efecto que la escultura de este retablo es salida de su mano.

no fue utilizado¹⁰. Por contra, sabemos de la abundante obra de Francisco Azurmendi, quien inicia su actividad en los años finales del rococó para pasar a convertirse en maestro muy importante del Neoclásico en la zona. Su labor incluía tanto la arquitectura como la escultura, destacando más en el primero de los aspectos, ya que como escultor no deja de ser un autor mediocre¹¹.

Volviendo a la obra efectuada para la cabecera de la iglesia edificada por Miguel de Amasa¹², se trata lógicamente de una realización de planta curva, con basamento pétreo, banco, único cuerpo de tres calles y remate en cascarón. Es ésta una tipología con antecedentes en el siglo anterior, y más concretamente en los años finales del mismo, con el retablo mayor de San Esteban de Salamanca, obra de José Benito Churriguera, como ejemplo más característico. Sin embargo, formalmente sintetiza la fuerte influencia francesa existente en la corte española y la trascendencia emanada del Transparente toledano de Tomé¹³. Se trata, por tanto, de una traza proveniente de la corte, llegada de primera mano por medio de Miguel de Irazusta, singular personaje del que hay que hacer arrancar esta verdadera fiebre constructiva que se muestra en sus epígonos y epílogo en los muebles que aquí examinamos.

El expositor, templete de gran tamaño y sobriedad de líneas, albergando una imagen de la Concepción en su interior, ocupa banco y gran parte del único cuerpo. Este se halla estructurado en tres calles en base a cuatro columnas

(10) Su participación y la tasación en 1765 del retablo mayor de Gaviria, son datos que nos da ASTIAZARAIN ACHABAL, M. I. Op. Cit. Págs. 288 y 351 respectivamente. Sobre la última noticia, la autora indica que el retablo fue ejecutado por Miguel Antonio, siguiendo traza de Tomás de Jáuregui. Sin embargo, se nos antojan inexactos los aspectos relativos a esta obra, puesto que si bien es verdad que el maestro de Villarreal es el autor de la traza, lo cierto es que es el 1 de abril de 1766 cuando aparece con su hijo Antonio Miguel para hacerse cargo de la obra. La muerte del primero provoca que el 10 de agosto de 1769 se produzca nombramiento de perito, Manuel Ignacio de Murua, quien tasa lo realizado hasta el momento el 16 de octubre de ese mismo año. Para este retablo, véase CENDOYA ECHANIZ, I. *Tomás de Jáuregui, maestro...* Sobre la traza de Arriarán, CENDOYA ECHANIZ, I. *Domingo y Juan de Mendiaraz, el paso del Romanismo al naturalismo barroco*. *Kultura*, n.º 1 (1990). Págs. 49, 55 y 56.

(11) Esta valoración de su actividad como escultor ya fue formulada por WEISE, G. *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*. Reutlingen, 1927. Págs. 299 y ss. Referencia recogida por ARRAZOLA, M. A. en "El arte barroco en el País Vasco. La escultura de los siglos XVII y XVIII en Guipúzcoa", dentro de *Cultura Vasca*. San Sebastián, 1978. Vol. II. Pág. 317. Para una valoración de su importancia y estudio de algunas de sus obras, CENDOYA ECHANIZ, I. *Retablo neoklasikoaren...*

(12) ARRAZOLA ECHEVERRIA, M. A. *El Renacimiento en Guipúzcoa*. San Sebastián, 1988 (2.ª ed.) Págs. 249-251.

(13) Esta doble influencia fue señalada ya para el retablo de Rueda por MARTIN GONZALEZ, J. J. *Escultura barroca castellana*. Madrid, 1958. Págs. 386 ss.

gigantes de fuste acanalado recubierto de rocalla y paños colgantes, y capitel compuesto, que destacan sobre mensulones con cabezas de querubines en sus frentes. Los nichos que albergan a las imágenes laterales presentan enmarques de gran complejidad formal, propiciada más por la disposición estructural que por la riqueza decorativa, limitada a espectaculares peinetas de rocalla, pinjantes en las pilastras laterales y remates en jarrones floridos. Algo similar podríamos decir de la hornacina dispuesta para la imagen titular que, situada sobre el arco que cobija al expositor, rompe la cornisa y ocupa gran parte del remate, llegando su final casi hasta la gloria que corona el retablo. Si sobre las columnas hay esculturas de ángeles tocando instrumentos musicales, hay que destacar la presencia en este cascarón de sendos nichos que vienen a coincidir con las calles laterales del cuerpo principal y las puertas dispuestas en banco y pedestal.

Como valoración de esta enorme máquina, cabe señalar la simplificación a la cual se ha llegado en relación a los primeros ejemplos de este tipo de retablo. La supremacía de la calle central es total y absoluta, centrándose sobre todo en un grandioso, y adusto a la vez, expositor. Ayuda a ello una economía temática por lo que al único cuerpo se refiere, plasmada en las imágenes de las calles laterales, donde únicamente los pilares de la iglesia encuentran acomodo, Pedro y Pablo. La imagen titular se halla en el nicho de remate excesivamente alargado, rompiendo el entablamento y adentrándose en la bóveda celeste, limitada durante largo tiempo a la Santísima Trinidad con las jerarquías angelicales, escoltados por Alegorías Doctores o Evangelistas. Ese adentramiento en el cascarón se había limitado casi con exclusividad al tema de la Asunción, entendiéndose de ese modo su subida hacia los cielos, circunstancia ya rota por Jaúregui en Lesaca y que encuentra su continuación aquí. Además, otra alteración sobre el esquema-tipo es la presencia de los dos nichos laterales en el cascarón, como ya ocurría en las Clarisas de Tolosa —obra conventual, y con otro concepto por tanto—, terminando de romper una distribución que en origen, pensamos, tenía connotaciones en el único cuerpo y un abigarramiento del remate, además de la enorme fugacidad ascensional de la calle central. Pese a la grandiosidad de este mueble, cabe concluir diciendo que nos hallamos ante una obra poco armoniosa en su distribución interior, animada por un óculo de luz abierto a la derecha del ábside y que logra teatrales efectos lumínicos.

Pasando a considerar las diferentes imágenes que lo pueblan, empezaremos por analizar la Inmaculada Concepción que se halla en el interior del expositor. La encontramos dispuesta sobre el habitual cuarto de luna y con las manos colocadas en señal de oración, algo ladeadas, lo cual nos permite apreciar un rostro de serena actitud que al mismo tiempo nos comunica una cierta sensación de emotividad. Tiene la boca entreabierta y el cabello suelto que le

cae sobre los hombros. Por lo que a sus ropajes se refiere, señalar lo quebrado de sus pliegues, apreciable sobre todo en el movimiento del recogido manto, contribuyendo todo ello al logro de un mitigado sentido ascendente que nos recuerda, especialmente por la postura de las manos, a imágenes de Asunciones y Coronaciones que tienen su origen en el Renacimiento y uso posterior en el Romanismo y siglo XVII. Ejemplo de lo que acabamos de decir es la imagen de la Asunción que, realizada por Antonio y Gregorio de Messa, retiraría pocos años después el propio Marsili del retablo mayor de la Excolegiata de Santa María de Borja¹⁴.

Por lo que respecta al titular de la parroquia, San Martín, aparece en la conocida escena en la que parte su capa para ofrecérsela a un mendigo lisiado. Aunque representado como el soldado romano que era, coronando el nicho en el que se encuentra ubicado hay una medalla en la que se inserta una mitra que hace alusión a su posterior condición de obispo de Tours, del mismo modo que un disco solar culmina el expositor que alberga a la Inmaculada Concepción. La composición de la escena se realiza diagonalmente y en base a dos planos distintos, el santo en la hornacina y el pobre fuera de ella, a una altura inferior. Junto al tipo de pliegues ya mencionado, conviene destacar el tratamiento del caballo, de gran verismo, además del rostro del santo, efigiado en edad juvenil y con tendencia hacia una idealización que contrasta con el crudo realismo visible en la imagen del mendigo, que apoyado en una muleta nos muestra un torso desnudo de marcada anatomía.

En la calle del evangelio del único cuerpo del retablo, y tal como es obligado por su condición, se halla la imagen de San Pedro, que virtualmente se sale de su hornacina. Es escultura de gran monumentalidad, que recuerda representaciones pétreas, con una gran masa de pliegos volados y recortados que parecen apuntar una inspiración en los modelos del trascendental Gian Lorenzo Bernini. A sus característicos atributos, une nuestro autor el empleo de un peculiar halo circular que dimanando rayos acoge en su centro una estrella. Caracterizado en edad madura, como es norma, otros rasgos de su fisonomía son la barba recortada y los pómulos marcados que acentúan un cierto gesto de asombro, propiciado por unos ojos muy abiertos y la disposición de la boca. El posterior recubrimiento pictórico, con un manto de color azul sobre túnica amarillenta, apaga un tanto el vigoroso ademán del apóstol. Es obra de gran empaque, de nerviosa compostura, que nos habla de la calidad técnica del maestro que nos ocupa.

El otro lado se dispone a San Pablo, correspondencia habitual en esta zo-

(14) BALOQUI LARRAYA, B. Op. Cit. Lám. 16 y Págs. 128-130.



Lámina 5. AMASA. Retablo mayor. Santiago Marsili: San Pedro



Lámina 6. ABALCISQUETA. Retablo mayor. José Javier de Echeverría: San Pedro.

na del retablo. Lo que más llama la atención en esta figura es el tratamiento de la cabeza del santo, puesto que la disposición de la larga barba recuerda inmediatamente al Moisés de Miguel Angel, influencia que se deja ver en autores de la época como Jerónimo de Argos y Manuel de Acebo, artistas cántabros cuya labor se desarrolla con preferencia en la limítrofe provincia de Vizcaya¹⁵. La disposición de sus vestimentas es similar a las del santo antes comentado, con un gran barroquismo en las formas y una agitada disposición de las mismas. Es figura de mayor serenidad, con un acertadísimo tratamiento en su rostro que la convierte en imagen puntera de este conjunto escultórico. Perdida ya la utilización de la policromía barroca, el complemento pictórico consiste en la utilización de capas uniformes de pintura sobre la madera, con el uso del rojo para el manto y el azul para la túnica en este caso.

En el cascarón del retablo, y en sendos nichos practicados en los laterales del mismo, se disponen imágenes de gran devoción como son San Ignacio por un lado y San Antonio de Padua por otro. Quizá por su ubicación, más lejos de la mirada de los fieles que las anteriores, se percibe una merma de calidad en ellas. Esto se comprueba en una menor complejidad técnica y un relajamiento en la factura del rostro. Ya no se busca la idealización en los rasgos de sus caras, convirtiéndolas por todo ello en esculturas de nivel más popular. Acompañándolas, se disponen sobre los macizos de las columnas cuatro figuras de ángeles que tocan diferentes instrumentos musicales, de modo parecido a como ocurría en el retablo mayor de la iglesia parroquial de Segura. Por último, y para terminar de analizar la escultura existente en esta gran máquina sacra de Amasa, hay que mencionar las pequeñas imágenes que ocupan la parte superior del expositor, virtudes cristianas que reproducen elementos formales ya descritos.

Por lo que a la valoración de esta magna obra se refiere, hay que señalar que aunque en lo arquitectónico no sea una de las realizaciones más destacables dentro del amplio conjunto de este tipo de retablos existentes en Guipúzcoa, ello no obsta para que sea resaltante dentro del período en el que nos hallamos. En cuanto a la escultura, es ésta la que verdaderamente lo realza, con imágenes de gran calidad que hablan bien a las claras de la suficiencia artística de Marsili, quien aparece llamado a ocupar un lugar de privilegio dentro de la nómina de escultores de la segunda mitad del siglo XVIII. Pese a no alcanzar la altura de artistas como Salvador Carmona, sí que puede considerársele de entidad similar a la de Juan Bautista de Mendizábal I, distinguiendo claramente dos maneras muy diferentes de hacer que tienen su motivo por lo

(15) BARRIO LOZA, J. A., "Algunos aspectos del arte" en *Bizkaia 1789-1814*. Bilbao, 1989. Pág. 194. ZORROZUA SANTISTEBAN, J. *El retablo mayor de Muréлага (Vizcaya): la incidencia del modelo cortesano en el rococó vasco* (en prensa).

que el autor de Eibar se refiere en su inspiración en las realizaciones del escultor vallisoletano.

En 1769, Santiago Marsili, al que ya definíamos también como maestro arquitecto, aparece todavía en Villabona-Amasa otorgando un poder a Roque de Torrejón, agente de negocios de los Reales Consejos y residente en Madrid, para que concurra al Consejo de Castilla. El motivo es la obtención de una Real Provisión que permitiera la ejecución del retablo mayor de la iglesia parroquial de *Rentería* en pública subasta. Las razones aducidas por el artista vienen a ser que, encargada la ejecución del dicho retablo por la villa a Francisco de Azurmendi, Marsili remitió a la misma un memorial por el que intenta hacerse con la obra acogiendo a la rebaja de la sexta parte del importe en que inicialmente se ajustó. Ante esta solicitud, el municipio le encarga que presente una nueva traza, cosa que hace mereciendo la aprobación del mismo. Llegados a este punto, se solicita la licencia necesaria para la erección de la obra al Consejo de Castilla, quien manda que un perito imparcial señalase su coste. Sin embargo, el elegido no es otro que el mencionado Azurmendi, lo que provocó la lógica irritación de nuestro maestro¹⁶. Aunque desconocemos el proceso seguido, lo cierto es que fue el propio Azurmendi quien, sobre traza de Ventura Rodríguez, realizó bajo presupuestos neoclásicos el retablo actualmente existente.

La siguiente intervención de Marsili, utilizando como elemento cronológico más aproximado la construcción del retablo, es la realización de algunas esculturas para la iglesia de *Abalcisqueta*. La licencia necesaria para la construcción de nuevo retablo mayor para la parroquia de esa localidad fue otorgada en abril de 1771, aceptándose la traza de Juan Elías de Inchaurradiaga. Aunque la fábrica era partidaria de que ésta y José de Oliden fueran los encargados de llevar a cabo la obra, Joaquín Antonio de Berasategui y Antonio de Arsuaga presentaron un recurso ante el tribunal eclesiástico. Admitido el mismo, se mandó hacer remate público que fue para Berasategui, quien puesto de acuerdo con Arsuaga se ofreció a realizar la arquitectura del retablo por 26.000 reales en un plazo de cinco años¹⁷. No termina aquí la labor de estos

(16) AHPG. T. Villabona. Leg. 2.725. Pedro Ignacio de Lasquibar. 1769. F. 183-184V.

(17) AHPG. T. Amézqueta-Alegría. Leg. 1.230. Juan Antonio de Artola. 1772. F. 99-101. Al parecer, el anterior retablo mayor se hallaba amenazando ruina, debido a su antigüedad y al "bolumen del Maderemen". Inchaurradiaga evalúa la realización del retablo mayor en 48.116 reales, desglosando las siguientes partidas: 32.016 para la arquitectura, 9.500 para los materiales y 6.600 para la escultura. En los F. 102-103V. del mismo legajo se señalan las condiciones a seguir por los maestros encargados de la labor arquitectónica. En el F. 104 se señala que tras la misa celebrada en la iglesia el dos de febrero de 1772, Berasategui se hizo con el encargo en tercera moneda, ofreciendo el hacerla por la cantidad ya señalada, a 26.000 reales. En los F. 105-110, aparecen los fiadores de los dos maestros.

(continúa en la página siguiente)

dos maestros, pues siguiendo una traza del mismo Arsuaga, realizan dos colaterales a partir de 1776, sin que éstos hayan llegado hasta nuestros días¹⁸. El reconocimiento y examen de todo ello fue tarea de Inchaurreandiaga y Francisco de Ibero en 1779, encontrando todo bien ejecutado¹⁹.

En cuanto a la escultura, aunque nada sepamos sobre los colaterales, la dispuesta para el retablo mayor fue encargada a Santiago Marsilli, maestro que en ese momento se declaraba todavía vecino de Villabona-Amasa. Sin embargo, murió en la localidad navarra de Villafranca sin haber terminado todo el encargo, siendo obra suya las imágenes de la Trinidad, San Juan Bautista, la Purísima Concepción, la Resurrección en la puerta del tabernáculo y los serafines, faltando ocho bultos por hacer. Sólo cuatro de ellos se llegaron a ejecutar, San Zacarías, Santa Isabel, San Pedro y San Pablo, escultores salidas de la gubia de José Javier de Echeverría²⁰. Sorprende el no cumplimiento de lo señalado por Marsilli, motivado muy posiblemente por la falta de recursos de la iglesia y la necesidad del maestro de atender otros encargos, como luego

(viene de la página anterior)

Joaquín Antonio de Berasategui y su fiador, Juan de Múgica, aparecen ante la justicia ordinaria de Ataun el día 16 de febrero. AHPG. T. Ataun. Leg. 1.929. Juan de Bazterrica. 1772. F. 38-39. Antonio de Arsuaga hace lo mismo el día 18, en Segura, donde se hallaba avocindado. AHPG.O. Segura. Leg. 2.746. Francisco Jerónimo de Larrañaga. 1772. F. 23-24V.

La escritura de contrato se efectúa el 20 de febrero. El plazo otorgado es de cinco años, y por lo que a los pagos se refiere, 3.000 reales se les pagarían en ese mismo momento, 8.000 durante todo el año para materiales y 15.000 en los cuatro años siguientes. AHPG. T. Amézqueta-Alegría. Leg. 1.230. Juan Antonio de Artola. 1772. F. 111-117.

Por último, conviene señalar que la traza de Inchaurreandiaga costó a la iglesia la cantidad de 750 reales. (A)rchivo (H)istórico (D)iocesano. San Sebastián. Libro de cuentas (1718- 1779). F. 195.

(18) AHPG. T. Amézqueta-Alegría. Leg. 1.234. Juan Antonio de Artola. 1776. F. 320-322. El 30 de diciembre de ese años se formaliza la escritura, reconociendo la necesidad de hacer dos colaterales que hagan juego con el retablo mayor, junto al cual estarían. La traza era de Arsuaga y el coste estipulado 12.112 reales.

(19) AHPG. T. Amézqueta-Alegría. Leg. 1.237. Juan Antonio de Artola. 1779. F. 99-102. Inchaurreandiaga, de 43 años, fue designado por los patronos, e Ibero —de 52 años— por Berasategui y Arsuaga. Los colaterales del Rosario y de San Joaquín y Santa Ana estarían bien efectuados, tasando en 60 reales una peana realizada para el colateral del lado del evangelio. La declaración sobre el retablo mayor se encuentra en los F. 103-107V. Los añadidos se evalúan en 6.537 reales, descontándoseles 460 por el zócalo, lo cual supone 6.077 reales.

La carta de pago del importe del retablo mayor, por 35.976 reales, se halla en los F. 179-181. Únicamente restarían de pagarles 8.209 reales y 2 maravedís por los colaterales.

(20) AHD. SS. Libro de cuentas (1718-1779). F. 205, 209V., 219. Libro de cuentas (1782-1858). F. 47 y 48.

veremos. Esa falta de medios de la fábrica parece confirmarse por la falta de dorado del retablo, tal y como hoy se puede ver, lo cual no obsta para que señalemos algunas pequeñas tareas ejecutadas por el pintor y dorador Juan de Gauna²¹.

Situado sobre un pedestal de piedra jaspe ejecutado por Pablo y José de Errazti²², el retablo mayor se estructura, como es habitual, en banco, cuerpo único de tres calles y remate en cascarón, adoptando planta curva. De disposición similar al de Amasa, cambio sustancial es el empleo de pilastras en los extremos del cuerpo único. Otra modificación apreciable es la ausencia de nichos en el cascarón, compuesto de forma más convencional. Tampoco la ausencia de puertas en la parte baja del mismo provoca alteraciones considerables, pues en ese espacio que hay entre las ménsulas, se utiliza decoración de rocalla que armoniza con el resto de la máquina. Es evidente la relación existente entre ambos retablos mayores, con meras modificaciones estructurales y una menor riqueza decorativa en este último caso, enfatizada por la falta de dorado, dejando desnuda la madera.

La obra escultórica del maestro italiano²³ no es abundante, como ya advertimos antes. Como ocurría en Amasa, hay una imagen de la Inmaculada Concepción en el tabernáculo, figura que adquiere gran protagonismo, posiblemente por la declaración de su patronazgo sobre las Españas de 1760 y la instauración de su festividad siete años más tarde²⁴. Curiosamente, el modelo iconográfico es diferente al utilizado en el otro templo. Aquí, se nos presenta con su mano derecha sobre el pecho, recordándonos con esta actitud imágenes similares de Salvador Carmona. Su rostro reproduce características descritas con anterioridad, variando la disposición del cabello, que cae por su

(21) AHD. SS. Libro de cuentas (1782-1858). F. 33. Entre otras partidas sin importancia para nosotros, se le abonan 445 reales a Juan de Gauna, vecino de San Sebastián, por pintar y encarnar la imagen de Nuestra Señora de la Concepción, situada en el expositor del retablo, y por jaspear las gradas que estarían sobre el altar.

(22) AHPG. T. Amézqueta-Alegría. Leg. 1.231. Juan Antonio de Artola. 1773. F. 78-80. Se trata del contrato, por el cual estos primos avecinados en Azpeitia se comprometen a ejecutar lo pactado en algo más de un año. La entrega se halla en el Leg. 1.232 del mismo escribano. F. 177-179. Los patronos nombran a Andrés de Goicoechea, cantero vecino de Ataun, y los Errazti a Antonio de Nazaval, vecino de Ordizia, quienes tasan la obra en 3.000 reales.

(23) La presencia de artistas italianos no puede ser considerada como excepcional, pues conocemos otros casos, aunque hay que resaltar que no proliferan los escultores en estas zonas periféricas. Un ejemplo de autor de esta procedencia es Francisco de Justiniani, quien hacia 1790 ejecuta la parte arquitectónica del retablo mayor de la iglesia parroquial de Elgóibar, junto con Francisco de Ugartemendía —a quien luego nos referiremos—, siguiendo traza de Haan. ASTIAZARAIN ACHABAL, M. I. *La iglesia parroquial de Elgóibar*. San Sebastián, 1985. Pág. 61.

(24) TORMO, E. *La Inmaculada y el arte español*. B.Š.E.E. (1914). Pág. 214.



Lámina 7. AMASA. Retablo mayor. Santiago Marsili: San Pablo.



Lámina 8. ABALCISQUETA. Retablo mayor. José Javier de Echeverría: San Pablo.

lado derecho. Más dinámica que la anterior, a lo que sin duda contribuyen los volados pliegues del manto, es obra más evolucionada y de menor entidad.

El titular del templo, San Juan Bautista, se dispone sobre una alta peana decorada con ovas y enmarcado en una hornacina situada sobre el expositor, adentrándose en el cascarón del retablo. De porte monumental y gesto grandilocuente, aparece en la disposición habitual, vestido con la piel de camello sobre la que lleva una agitada capa en la que se combinan pliegues quebrados con formas más redondeadas, cayendo de forma majestuosa. con uno de sus pies sobre una roca de blando tratamiento, señala al cordero que le simboliza y sostiene con la otra su emblema. Destaca la inusual postura del animal, que juguetonamente apoya sus patas delanteras sobre la rodilla del santo, muy de acuerdo con la estética rococó. La anatomía se halla poco marcada, a excepción quizá del cuello, pues los amplios ropajes cubren en su mayoría su cuerpo. Los tonos pictóricos son los que siempre acompañan a este santo, con el rojo para la capa y el marrón para la piel de camello.

Sobre el nicho del titular se encuentra la Santísima Trinidad. Esta disposición tan frecuente se estructura en dos planos, la paloma del Espíritu Santo en la gloria que remata el retablo y bajo ella las imágenes del Padre Eterno y el hijo. Estos últimos se hallan curiosamente sin recubrimiento pictórico, de tal modo que es difícil localizarlos, confundiendo con la arquitectura. Ambas figuras se asientan sobre nubes, destacando el tratamiento anatómico de Jesús y el de los ropajes del Padre, cuyo mando adopta una postura casi inverosímil por lo movido del mismo. Pese a su tono oscuro, motivado por la mencionada falta de complemento pictórico, es un grupo muy resaltable, sobre todo si tenemos en cuenta que por su ubicación estas composiciones suelen ser menos cuidadas por lo general.

En cuanto a las obras ejecutadas por José de Echeverría, e iniciando su estudio por la imagen de San Pedro, demuestra bien a las claras la diferencia existente entre ambos autores. Representado en actitud mucho más serena, la diferencia fundamental estriba en el tratamiento de las vestiduras, que en el caso del escultor avecinado en Azepeitia resultan ser mucho más suaves, tendentes hacia formas redondeadas. Algo similar ocurre con la imagen de San Pablo que, a diferencia de la realizada por Marsili, sujeta la espada en diagonal sobre una de sus piernas. Compositivamente es más dinámica, realizando un ligero contraposto que anima la relativa atonía de la figura. Se halla efigiado frontalmente, careciendo de la fuerza expresiva que la obra del maestro italiano nos transmite. Aunque las dos imágenes realizadas por Echeverría son bastante correctas, media un abismo entre éstas y las de Marsili, que dimanan un gran vigor.

Las imágenes descritas con anterioridad se hallan en los extremos del re-

tablo, y las de Zacarías e Isabel, padres del santo titular, las encontramos situadas en los nichos que hay entre las columnas y pilastras. San Zacarías, sacerdote en el templo de Jerusalén, está representado en el momento en que dentro de una ceremonia litúrgica ofrece el incienso. En ese instante, se le apareció el ángel que le anunció el nacimiento de Juan. De disposición frontal, rígido en su ademán, apenas tiene movimiento de ningún tipo. En cuanto a Santa Isabel, aunque provista de cierta agitación en sus paños, es de corte netamente popular. Es posiblemente la peor de las esculturas de este maestro, que parece confirmarse como autor de segunda fila, más de acuerdo con lo dominante en la época.

En conjunto, podemos considerar el retablo mayor de Abalcisqueta como más proporcionado que el de Amasa. Aunque las presumibles dificultades económicas de los patronos impidieron que recibiera el habitual dorado, faltando además algunas de las imágenes previstas en principio, como son las que debían de ir sobre columnas y pilastras, la sensación que transmite su arquitectura es de mayor racionalidad, sin el abigarramiento que anteriormente veíamos. Tampoco el deseo de que Marsili fuera autor de toda la escultura se vio cumplido. ello hace que exista una clara dicotomía, con la obra de éste por un lado y la de Echeverría por otro. Pese a que la producción de este último no es desdeñable, el contraste con las imágenes esculpidas por el maestro italiano resulta grande, sobre todo si recurrimos a un cotejo entre las representaciones de San Pedro y San Pablo de los dos artistas en los diferentes templos, como ocurre también con las de San Zacarías y Santa Isabel que por lo que a Marsili toca, veremos a continuación en la misma iglesia de Amasa.

Esta siguiente intervención de nuestro maestro se produce, como decimos, en *Amasa*. Se trata de un retablo colateral cuya traza corresponde a Francisco de Ugartemendía. En 1782, el propio Marsili remata la obra por 7.750 reales, realizándola conjuntamente con el autor del diseño, Ugartemendía, y procediendo a la entrega del retablo en 1785²⁵. No sabemos hasta qué punto pudo intervenir Marsili, que aparece como vecino de la localidad navarra de Peralta, en la parte arquitectónica, pero el análisis estilístico evidencia que la escultura es salida de su mano. Este mismo año de 1785, Juan Pablo de

(25) AHPG. T. Villabona. Leg. 2.749. Ignacio Antonio de Aldabalde. 1782. F. 107-109V. Se trata de la escritura de contrato, habiéndose dado la licencia unos meses antes, el 21 de diciembre de 1781. Entre las condiciones se señala que el material, de cuenta del maestro, sea castaño, roble y nogal. También el zócalo, de piedra jaspe, debe de ser de cuenta del rematante. Por último, se precisa la escultura que debe de ir en el retablo.

En el mismo escribano, en el Leg. 2.751, F. 226-227, se encuentra la entrega de la obra, declarando Francisco de Echeverría que la obra está bien ejecutada.

Gauna nuevamente, y siguiendo lo dispuesto por José de Quintana, procede al dorado de la obra, produciéndose la entrega en 1787²⁶.

Dedicado a San Juan Bautista, este colateral consta de un banco sobre el que se asienta el único cuerpo distribuido en tres calles y ático. Presenta escasa decoración, como corresponde a fechas tan avanzadas, bien pudiendo hallarse influenciado por lo que a su estructura toca, de corte clasicista, por el otro retablo colateral, ejecutado hacia la década de los setenta de la centuria anterior. La calle central avanza con respecto a las laterales, ordenándose este único cuerpo en base a cuatro columnas estriadas de capitel compuesto. Esta supremacía de la calle central encuentra continuación en el remate mediante el empleo de un frontón circular partido que pone en contacto ambas partes. En cuanto a los motivos decorativos, citar las guirnaldas situadas tras las imágenes laterales, los ensartos del remate y los jarrones floreados a ambos lados del ático, junto a los aletones que sirven de nexo entre cuerpo y remate.

La imagen titular, San Juan Bautista, aparece en diferente postura que el ya comentado de Abalcisqueta. Aquí, el cordero se halla a sus pies, variando además el ademán del santo, mucho menos violento en esta ocasión, propiciado sin duda por una ubicación más cercana a los fieles. La anatomía se halla algo más marcada, apreciándose incorrecciones en la ejecución de una de sus piernas, pese a subsistir el rico tratamiento de pliegues que insufla de vida a la imagen, característica que, como ya dijimos, derivaría de las realizaciones de Bernini. Estos se hallan algo más ceñidos al cuerpo, aunque siguen conservando su complicada labor y majestuosidad. Una constante en la obra del autor, a la que también aludimos antes, es esa peculiar aureola con la que dota a sus imágenes de santos. Pese a esas pequeñas incorrecciones, es una imagen de gran calidad, destacable por su factura.

Son los padres del titular los que lógicamente ocupan las calles laterales, del mismo modo que ocurría en el retablo mayor de Abalcisqueta. San Zacarías aparece representado con el incensario y con las vestiduras propias de su rango. Estas hacen que la barroquización de los pliegues no sea como en otras imágenes de su autor, hallándose dispuestos de modo casi paralelo. La atención se centra sobre todo en el rostro, donde una larga barba partida caracteriza al anciano sacerdote. De menor frontalidad que la escultura de Echeverría

(26) La escritura del dorado está también en el Leg. 2.751, F. 119-123. En mayo de 1785, Juan Pablo de Gauna se ofrece a hacer la labor por 7.700 reales. El plazo era noviembre del mismo año, y entre las condiciones de José de Quintana se señala que "la encarnación haya de ser a lo natural y a imitación a las encarnaciones de Madrid...".

La entrega de lo realizado se halla en el mismo Leg., F. 241-242 y 243-244, declarando José de Ruete que la obra se halla ejecutada satisfactoriamente.

transmite mayor verismo y sentimiento, lejos de la rigidez de la imagen del otro templo. Pro su parte, Santa Isabel, quien a diferencia de la otra santa considerada porta un libro en la mano, sujeta con la otra su manto. Los pliegues vuelven a ser eminentemente barrocos, cortados a cuchillo en grandes capas, contrastando con lo ceñido de su vestido en la parte de arriba. Es imagen muy superior a su homónima de Abalcisqueta, plasmando el peculiar estilo de su autor.

Para terminar con este retablo, nos queda comentar la escena situada en el remate del mismo. Aunque resulta bastante sorprendente la presencia de un relieve por estos años, es obvio que un tema de este tipo, y más teniendo en cuenta el marco en el cual se inserta, lo demanda. Se trata del momento en que el soldado muestra la cabeza del Bautista degollado, depositándolo en la bandeja que sostiene Salomé. Dos son los planos en que se distribuye la escena. El más alejado, muestra a diversos soldados que asisten a la entrega. El motivo principal tiene el mayor protagonismo, tratándose de relieves de gran bulto, casi exentos, a diferencia de los anteriores. Al fondo, aparecen arquitecturas que sugieren —acompañadas de cadenas y rejas— el interior de una celda, mientras que en el suelo descansa el cuerpo del santo, que todavía conserva algunos de sus atributos característicos. Si bien subsisten las peculiares características que definen a Marsili, es perceptible una pérdida de calidad, motivada por la complejidad de la composición.

Además de las expresadas hasta el momento, existe constancia de la ejecución de tres imágenes para la iglesia parroquial de *Ataun*, más concretamente un San Martín, un San Miguel y una Nuestra Señora de la Concepción²⁷. Esta última imagen no parece haberse conservado, mientras que existe un San Martín que ocupa el nicho principal del retablo mayor, como titular de la iglesia de la citada villa. Sin embargo, es obra que nos plantea serias dudas, entre otras razones por la excesiva dulzura del rostro y escaso barroquismo de los pliegues, dentro de una concepción más avanzada en general. No ocurre lo mismo con el San Miguel, imagen que preside uno de los colaterales y que entra de lleno dentro de la estética de nuestro autor. Agitadísimos pliegues protagonizan la atención de la efigie, con el subjetivo uso de los ropajes que caracteriza al autor²⁸. Por lo demás, la representación del arcán-

(27) ARIN DORRONSORO, J. de *Clero y religiosos de Ataun*. Vitoria, 1964. Pág. 11. Las imágenes de San Martín y Nuestra Señora de la Concepción habrían sido realizadas en 1780, mientras que en 1790 se le pagan a Marsili 36 pesos de a 15 reales por la imagen de San Miguel.

(28) CENDOYA ECHANIZ, I. *San Migelen...* De modo erróneo, se atribuye esta imagen a Francisco de Echeverría, lapsus provocado por el desconocimiento que sobre este último autor se tiene.



Lámina 9. AMASA. Colateral de San Juan Bautista. Santiago Marsili: San Juan Bautista.



Lámina 10. AMASA. Colateral de San Juan Bautista. Santiago Marsili: Santa Isabel.

gel no difiere en absoluto de los modelos iconográficos imperantes en el momento.

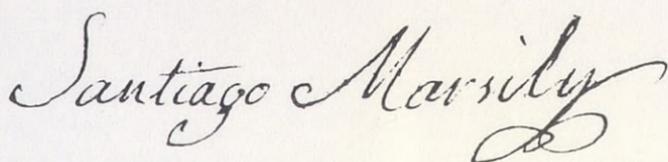
Como análisis y valoración final, hay que señalar en principio la importante aportación que supone el haber sacado a la luz dos conjuntos artísticos de tal entidad. Se trata del último eslabón de una cadena que conforma la que bien puede ser considerada como una verdadera edad de oro, por lo que a la arquitectura lignaria de retablos y a su escultura se refiere en Guipúzcoa. Con origen en miguel de Irazusta y continuación en Diego Martínez de Arce primero y Tomás de Jáuregui después, es evidente que el cuñado de este último, Juan Elías de Inchaurrendiaga, merece un puesto destacado junto a ellos, como exponentes de la trascendencia del retablo-cascarón durante estos años. Estos artistas, con Ignacio de Ibero y, en menor medida, Francisco de Azurmendi, se convierten en acertados difusores de un modelo cortesano que, curiosamente, encuentra su mejor destino y plasmación en la provincia guipuzcoana.

Santiago Marsili, por su parte, eje sobre el que descansa el presente estudio, personifica un estilo muy particular, únicamente comparable —aunque algo lejano— a la escultura zaragozana de la época de los Ramírez, pues la influencia de Bernini es decisiva en ambos²⁹. La principal característica de este artista italiano que tanto se prodiga durante estos escasos años, y por lo que se refiere a su faceta de escultor, es el empleo que hace del ropaje, utilizando como un factor absolutamente determinante para apoyar el impacto emocional de sus imágenes. La enorme riqueza de sus vestimentas, con complicados y barrocos pliegues, es algo ajeno a la escultura española de la época, mostrándonos un modo de hacer propio, ciertamente motivado por su procedencia italiana. Sin la entidad de los grandes escultores barrocos españoles, caso de Salvador Carmona o el propio Pascual de Mena como algunos de los más característicos ejemplos, lo cierto es que su calidad no resulta desdenable en absoluto, ocupando un lugar menos privilegiado que estos últimos, aunque digno de consideración en relación a la mediocridad que los maestros locales prodigan.

Si bien es poco lo que conocemos de su producción escultórica, no parece ser un innovador por lo que a los aspectos iconográficos se refiere, e inclu

(29) BOLOQUI LARRAYA, B. *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez. 1710-1780*, Granada, 1983. Pág. 137. Las influencias estilísticas sobre los autores zaragozanos de la época, serían, tal y como señala la autora, el estilo de Bernini, la gracia del rococó francés, la influencia germánica y la tradición artística española.

Sobre Bernini señalar HIBBARD, H. *Bernini*, Madrid, 1982, y WITTKOWER, R. *Arte y arquitectura en Italia, 1600-1750*. Madrid, 1983. Págs. 144-172.



Firma autógrafa de Santiago Marsili.

so en algunas de sus obras sigue modelos establecidos por Salvador Carmona. En cualquier caso, la incorporación del estilo de un representante de una corriente internacional como la italiana a la imaginería tradicional española es algo poco frecuente, motivo de su originalidad. Sin dejarse influir por la estética neoclásica que va marcando con su impronta a los artistas de este momento, quizá le falte algo de la dulzura rococó, ajeno a la belleza que imprimen otros autores a sus realizaciones. Es precisamente por ésto que lo que predomina en sus imágenes sea el sentido heróico, la grandilocuencia y el vigor, subordinándose todo en ellas al sentimiento que nos trasmiten sus envolventes y dinámicas vestiduras.