

Fecha de recepción: 20/12/2012

Fecha de admisión: 12/02/2014

CONTRIBUCIONES A LA ESCULTURA BARROCA DEL PAÍS VASCO: MARTÍN DE ALLANEGUI (1654-1724) Y EL TALLER DE TOLOSA (GIPUZKOA)

Fernando R. BARTOLOMÉ GARCÍA y Laura CALVO GARCÍA

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

Resumen

En este artículo presentamos nuevas obras del desconocido escultor guipuzcoano Martín de Allanegui, que rebasó los límites del taller de Tolosa, al que pertenecía, para trabajar a lo largo del País Vasco y Navarra a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII. Aportamos nuevos datos sobre su biografía y entorno socio-profesional y damos a conocer su estilo y catálogo de obras. Entre sus intervenciones más importantes debemos destacar las tallas para las parroquias de Irun, Zestoa y Aizarna.

Palabras clave: Martín de Allanegui, escultura, Barroco, Tolosa, Gipuzkoa, País Vasco.

Abstract

The present work deals with the figure of the unknown sculptor Martín de Allanegui, member of the workshop of Tolosa. His output is located in the Basque Country and Navarre in the late 17th and the early 18th centuries. The documentation we have found sheds light on his biography and social and professional environment, making his style and his work known. Among his most important sculptures the wood carvings we can find in the churches of Irun, Zestoa and Aizarna are worth highlighting.

Keywords: Martín de Allanegui, sculpture, Baroque, Tolosa, Gipuzkoa, Basque Country.

En las siguientes páginas presentamos a Martín de Allanegui, un escultor guipuzcoano poco estudiado hasta ahora perteneciente al foco de Tolosa. Aunque trabajó principalmente en Gipuzkoa, encontramos obras suyas en otras localidades del País Vasco y Navarra, realizadas a finales del siglo XVII y comienzos de la centuria siguiente, años en los que esculpió tallas de bulto redondo para numerosas parroquias que en estos momentos estaban inmersas en la renovación de sus templos. Gracias al hallazgo de nuevas fuentes documentales hemos podido trazar su biografía y su entorno socio-profesional. Eran muy pocos los datos conocidos sobre este escultor, ya que solo se habían publicado algunas referencias puntuales y dispersas sobre sus intervenciones. En los años setenta Miguel Egüés Subijana transcribía unos documentos referentes al retablo mayor de Zestoa en los que aparecía por primera vez

mencionada la figura de este artista¹. Gracias a Juan Cruz Labeaga Mendiola sabemos que trabajó en Viana (Navarra), a Micaela Portilla y a José Ángel Barrio Loza les debemos los datos de su intervención en Barajuen (Álava) y Etxabarri (Bizkaia)². Será el profesor José Javier Vélez Chaurri quien en su síntesis sobre el panorama de la escultura barroca en el País Vasco lo englobe dentro de los escultores pertenecientes a la retabística churrigueresca³. En este artículo pretendemos dar a conocer su estilo y configurar su catálogo de obras, que reúne las ya conocidas y aporta otras nuevas gracias al hallazgo de nuevas fuentes documentales que permiten asegurar su autoría.

Nuestro escultor creció y residió gran parte de su vida en Tolosa (Gipuzkoa), un lugar con gran trascendencia desde un punto de vista artístico a lo largo de toda la Edad Moderna. Su situación geográfica facilitaba a los artistas allí asentados la contratación de obras no solo en la provincia, sino también en los territorios colindantes, gracias al camino real que comunicaba la costa con Castilla y que permitía el tránsito hacia Álava y Navarra. Desde el siglo XVI se documentan un gran número de artistas, especialmente canteros, vinculados a la construcción de la parroquia de Santa María y del convento de San Francisco de Tolosa⁴. Igualmente se advierte la presencia de gran número de escultores de entre los que destacan, en los últimos años de la centuria, Pedro de Goicoechea y Jerónimo de Larrea, dos importantes maestros del romanismo en Gipuzkoa. Ya en el tránsito al Barroco, se documenta el trabajo de una segunda hornada de escultores como Martín de Larrea, Juan de Basayaz, Bartolomé de Luzuriaga o Juan de Ayerdi, quienes dejan entrever en sus obras un incipiente naturalismo⁵.

Entrado el siglo XVII la actividad de los escultores se ve reactivada con la construcción del retablo mayor del recién construido convento de San Francisco, para el que se contó nada menos que con la figura de Ambrosio de Bengoechea. A esto hay que añadir, para completar el panorama artístico de Tolosa, la contratación del

¹ EGÚÉS SUBIJANA, M., «Iglesia parroquial de Cestona», *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, año 27, cuadernos 1-2, 1971, pp. 293-317.

² LABEAGA MENDIOLA, J. C., «La obra del escultor Bernardo de Elcaraeta en Santa María de Viana», *Príncipe de Viana*, año 48, n.º 182, sept.-dic. 1987, pp. 758, 759, 767; PORTILLA VITORIA, M., *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Los valles de Aramaiona y Gamboa. Por Ubarrundia, a la llanada de Álava*, vol. VIII, Vitoria-Gasteiz, Diputación de Álava, 2001, pp. 257, 262; BARRIO LOZA, J., *Guía turística de monumentos y arte de Bizkaia: 13 rutas a recorrer en coche*. Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, Departamento de Administración Pública, D. L. 2006, p. 115.

³ VÉLEZ CHAURRI, J. J., «La escultura barroca en el País Vasco. La imagen religiosa y su evolución», *Ondare*, n.º 19, 2000, pp. 47-115.

⁴ Sobre la parroquia de Santa María: ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.ª A., *Renacimiento en Guipúzcoa. Arquitectura*, vol. 1, Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1988, pp. 189-194. Sobre el convento de San Francisco: INSAUSTI TREVIÑO, S., «Visita a la Iglesia del Convento de San Francisco de Tolosa en Compañía de Jovellanos», *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, año 9, cuaderno 4, 1953, pp. 537-544.

⁵ ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.ª A., *Renacimiento en Guipúzcoa. Escultura*, vol. 2, Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1988; CALVO GARCÍA, L., *Escultura romanista en Gipuzkoa. El taller de Tolosa*, San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 2013. <<http://www.artxibogipuzkoa.gipuzkoakultura.net/libros-e-liburuak/bekak-becas07.pdf>> [26/11/2013].

altar mayor de la iglesia de Santa María que, tras un primer proyecto que se frustró por la muerte de Juan de Anchieta, resurgió gracias al polifacético artista cortesano Pedro de la Torre. Fue este arquitecto quien dio las trazas e impulsó la renovación de la arquitectura y escultura en esta villa y su entorno durante el segundo tercio del siglo XVII. Con él vinieron sus oficiales, de entre los que destaca Bernabé Cordero, que se encargó de materializar el retablo de la citada parroquia.

Durante la segunda mitad del XVII vemos trabajando en Tolosa y sus alrededores a Pedro de la Tijera y su hermano Andrés, Bernardo Elcarreta, Juan Bazcardo o Domingo y Martín Zatarain⁶. El final de esta centuria, años en los que se centra este trabajo, trae consigo una nueva generación de artistas que se denominan indistintamente arquitectos o escultores, como son Martín de Allanegui, Jacobo de Ayesta, Rafael Larralde, Francisco Barrenechea o Juan Bautista Sagüés. Estos maestros ya han asimilado plenamente las fórmulas de Gregorio Fernández, llevándolas hacia un naturalismo que expresan con ciertas limitaciones. Tras el cambio de siglo nos encontramos con un destacable Felipe de Arizmendi y Juan Asensio de Ceberio. Es a partir de 1730, fallecido ya Martín de Allanegui, cuando la escultura se reactiva con artistas de mayor calidad que hacen que el siglo XVIII sea uno de los momentos más esplendorosos de la historia de la escultura guipuzcoana, con obras tan importantes como los retablos mayores de la Asunción de Segura y Santa Marina de Oxirondo (Bergara, Gipuzkoa), con tallas del destacado escultor cortesano Luis Salvador Carmona.

Martín de Allanegui nació en Tolosa el 11 de abril de 1654, hijo de Martín Allanegui y Leonora Insaurralde⁷. Fue el quinto de ocho hermanos, tres varones y cinco mujeres⁸. Al parecer la mayor parte de su vida transcurrió en Tolosa, aunque por motivos laborales residió temporalmente en numerosas localidades del País Vasco y Navarra. Desconocemos todo lo relativo a su formación, pero debió de aprender en el prolífico taller de escultura de Tolosa en la década de los setenta, donde trabajaban maestros de la importancia de Domingo y Martín Zatarain, vecinos de esta localidad y herederos de la tradición artística de Juan Bazcardo. Una vez alcanzado el estatus de maestro, abrió taller en Tolosa, iniciando su carrera profesional en solitario.

Por esos mismo años se compromete a casarse con una joven de Zegama (Gipuzkoa) llamada M.^a Esteban de Iturbe. Sin embargo, pasadas más de dos décadas, nuestro escultor decidió unirse finalmente con Ana María de Larreta en 1708, lo

⁶ Para un panorama más completo sobre la escultura y la retabística de Gipuzkoa en el Barroco, VÉLEZ CHAURRI, J. J., *op. cit.*

⁷ Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián (D.E.A.H.), Tolosa, Santa María, 4.º Bautismos, f. 148v. (11/04/1654). Sus padres se casaron en Tolosa en 1642: D.E.A.H., Tolosa, Santa María, 2.º Matrimonios, f. 88v. (22/11/1642).

⁸ Hermanos: José, D.E.A.H., Tolosa, Santa María, 4.º Bautismos, f. 96v. (15/11/1643); María, D.E.A.H., *ibidem*, f. 108v. (27/09/1645); Antonia, D.E.A.H., *ibidem*, f. 129 (22/01/1651); Ignacia, *ibidem*, f. 138v. (31/07/1652); Ana María, D.E.A.H., Tolosa, Santa María, 5.º Bautismos, f. 9v. (09/03/1658); María, D.E.A.H., *ibidem*, f. 20r. (10/09/1658) y Miguel, D.E.A.H., Tolosa, Santa María, 4.º Defunciones, f. 125v. (29/09/1719) y Archivo Diocesano de Pamplona (A.D.P.), Ollo, caja 1609, n.º 4, f. 4r.

que originó un acalorado pleito entre M.^a Esteban de Iturbe y Martín de Allanegui, ya que este había dado palabra de matrimonio a la joven de Zegama, sin haber cumplido el compromiso adquirido. La no comparecencia de la demandante permitió que Martín de Allanegui tuviera vía libre para casarse con Ana María de Larreta cuando el escultor contaba con cincuenta y cuatro años⁹. Con ella concibió a Juan Antonio de Allanegui, su único descendiente, nacido en 1708¹⁰.

Poco antes de cumplir setenta años, previendo su inminente muerte, redactaba su testamento el 14 de marzo de 1724, en el que concretaba que quería ser enterrado en la iglesia de Santa María de Tolosa, donde estaba enterrado su hermano¹¹. Nombra heredero universal a su hijo Juan Antonio y usufructuaria a su esposa, que murió en 1770¹². El 4 de abril de 1724 moría tras haber sufrido una larga enfermedad que lo había dejado postrado en cama durante largo tiempo¹³.

Martín de Allanegui colaboró con importantes retablistas como Juan de Apeztegui y Martín de Olaizola, quienes dieron el paso a los retablos barrocos de tipo churrigueresco en Gipuzkoa, con abundante talla y columnas salomónicas. Su especialidad fue la escultura de bulto redondo, estilísticamente inscrita en un naturalismo avanzado heredero de modelos castellanos que Gregorio Fernández impuso en el País Vasco. Por ello, las tallas de Martín de Allanegui son imágenes con cierto dinamismo y actitudes declamatorias, siguiendo la estela del escultor vallisoletano. Posee un estilo bastante homogéneo y constante en el tiempo, aunque dependiendo del tipo de encargo podemos observar ciertas variaciones en la calidad de las obras. Cuando se trata de importantes clientes, como las iglesias de Irun o Zestoa, sus obras reflejan mayor destreza técnica, mientras que cuando son encargos menores, como en el caso de Amezketa, su nivel descende, dejando ver la presencia de su taller. En su evolución personal advertimos cómo en torno a la última década del XVII alcanza su madurez artística, decayendo en sus últimos años.

En sus tallas demuestra un correcto tratamiento de la anatomía. Los rasgos estilísticos que definen sus rostros son mentones prominentes, bocas entreabiertas, narices grandes y rectas, ceño fruncido con entrecejo triangular y orejas de lóbulos hinchados. Emplea grandes ojos de vidrio que acentúan la expresión, con miradas anhelantes y algo perdidas. Alterna el pelo corto con melenas onduladas que caen sobre los hombros. Para los rostros masculinos elige barbas bien perfiladas. El tratamiento facial de las mujeres es algo más dulce y delicado, con caras redondas de rasgos aniñados, cierta papada y largos cuellos. Sus vírgenes presentan una piel

⁹ Aunque los dos contrayentes eran naturales de Tolosa, es probable que se casaran en Echarrí-Aranaz (Navarra), lugar en el que por esas fechas estaba residiendo Martín de Allanegui por motivos de trabajo: A.D.P., Lanz, caja 1219, n.º 2, 19 ff.

¹⁰ D.E.A.H., Tolosa, Santa María, 6.º Bautismos, f. 184v. (16/06/1708). Juan Antonio se casó en 1740 con María Sorreguieta: D.E.A.H., Eldua (Berastegi), Santa María, 1.º Matrimonios, f. 60v. (03/09/1740) y murió en 1770 en Tolosa: D.E.A.H., Tolosa, Santa María, 5.º Defunciones, f. 57v. (14/06/1770).

¹¹ A.D.P., Ollo, caja 1609, n.º 4, 52 ff. Testamento de Martín de Allanegui, 1724, ff. 4r-6r.

¹² D.E.A.H., Tolosa, Santa María, 4.º Defunciones, f. 189v. (09/12/1747).

¹³ Partida de defunción: D.E.A.H., *ibidem*, f. 131v. (04/04/1724).

tersa y lozana, con bocas pequeñas y apretadas y mentón redondeado. En el caso de los niños emplea rostros ovalados y mofletudos. El frontalismo que denotan sus obras se compensa con actitudes declamatorias, donde el lenguaje gestual se expresa a través de brazos abiertos y miradas dirigidas hacia lo alto e incluso en alguna de ellas adopta una curvatura dorsal exagerada y algo inestable, como en el caso del San Francisco de Asís de Zestoa o la Asunción de Aizarna. Destacan de igual forma unas expresivas manos con las falanges muy marcadas que aportan cierta tensión contenida. Los plegados son suaves, sin aristas, algo almidonados y con un leve movimiento en los mantos. Las iconografías de sus tallas se corresponden con los temas más habituales en el Barroco, con alguna particularidad geográfica, dada la importancia y la devoción que en Gipuzkoa despertaron las órdenes jesuita y franciscana. A estos temas se une la Virgen bajo la advocación de Nuestra Señora del Rosario o como Asunción.

Su producción documentada se inicia en 1687 y termina en 1713. A juzgar por estos datos su andadura en solitario comenzaría con treinta y tres años, una edad bastante avanzada, lo que nos hace pensar que debió de haber realizado alguna obra con anterioridad. Lo más probable es que en la década de los setenta estuviera trabajando en el retablo mayor de Aia (1677) junto a su habitual colaborador el arquitecto Juan de Apeztegui, dato que podemos corroborar gracias a que el propio Allanegui confiesa que estuvo trabajando en esta localidad. Igualmente es probable que participara con el mismo maestro en el retablo mayor de Zumarraga (1678), actualmente no conservado¹⁴. Lo que sí es cierto es que a partir de 1687 tiene una producción bastante continua y homogénea, sobre todo en Gipuzkoa.

En su primera intervención realizaba cuatro tallas para la parroquia de Nuestra Señora del Juncal de Irun (Gipuzkoa) destinadas a un retablo colateral dedicado a San Ignacio de Loyola, hoy desaparecido. Un año más tarde, en 1688, contrataba la talla de la Virgen titular del retablo mayor de la parroquia de Santa María de la Asunción de Aizarna (Gipuzkoa) y posteriormente dos imágenes más para ese mismo retablo. Años después, en 1692, tasaba unas obras de Bernardo de Elcarreta en Viana (Navarra) y en 1693 tallaba las imágenes de los colaterales del Rosario y Santa Mónica de Elorrio (Bizkaia) en compañía de Martín de Olaizola. En 1700 se traslada a la localidad alavesa de Barajuen para contratar y participar en la ejecución del retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, realizado por el arquitecto Martín de Ibarluzea. De nuevo en Gipuzkoa, realizará las imágenes del retablo mayor de la iglesia de la Natividad de Zestoa en 1701 con sus habituales colaboradores Juan de Apeztegui y Martín de Olaizola. En esta misma provincia ejecutó las tallas de Nuestra Señora del Rosario de Amezketa (1706) y Alegia y dos imágenes para la iglesia de Hernialde (1710). Es probable que también trabajara en Mutriku (Gipuzkoa) y en las localidades navarras de Cabredo, hacia 1692, y Etxarri-Aranatz, en torno a 1708, ya que tenemos constancia documental de su residencia temporal en ellas.

¹⁴ A.D.P., Lanz, caja 1219, n.º 2, f. 1. En 1708, residente en Etxarri-Aranatz, reconoce haber residido temporalmente en Aia, Mutriku y otras localidades.

Cuadro 1. Obras documentadas del escultor Martín de Allanegui				
<i>Tipología</i>	<i>Parroquia</i>	<i>Localidad</i>	<i>Año</i>	<i>Iconografía</i>
Cuatro tallas para un retablo colateral	Nuestra Señora del Juncal	Irun (Gipuzkoa)	1687	San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier, San Francisco de Borja y Santiago Apóstol
Talla titular del retablo mayor	Santa María de la Asunción	Aizarna, Zestoa (Gipuzkoa)	1688	Asunción
Tasación		Viana (Navarra)		
Dos tallas para dos colaterales	San Agustín	Etxabarria, Elorrio (Bizkaia)	1693	Nuestra Señora del Rosario y Santa Mónica
Talla para el retablo mayor	Nuestra Señora de la Asunción	Barajuen (Álava)	1699	Cristo crucificado
Tallas para el retablo mayor	Natividad de Nuestra Señora	Zestoa (Gipuzkoa)	1701	San Ignacio, San Francisco Javier, San Francisco de Asís, San José con el Niño y ángeles
Talla para un retablo lateral	San Bartolomé	Amezqueta (Gipuzkoa)	1706	Nuestra Señora con el Niño
Dos tallas para el retablo mayor	Santa María de la Asunción	Aizarna, Zestoa (Gipuzkoa)	1710	San José con el Niño y San Joaquín
Dos tallas para un encargo particular	Asunción de Nuestra Señora	Hernalde (Gipuzkoa)	1710	San José con el Niño y San Joaquín con María
Talla para un retablo lateral	San Juan Bautista	Alegia (Gipuzkoa)	Desconocido	Nuestra Señora del Rosario

Como es costumbre en el panorama artístico del momento, escultores, arquitectos, ensambladores y pintores forman un entramado de colaboraciones que debemos desentrañar para conocer con exactitud su producción y su importancia en el ámbito sociolaboral. Martín de Allanegui, por su condición de escultor, se vio abocado a trabajar en estrecha colaboración con arquitectos de retablos debido a que la mayor parte de sus obras iban destinadas de estas construcciones. En efecto, nuestro escultor participó activamente con los arquitectos azpeitiarras Juan de Apeztegui y Martín de Olaizola.

Toda la producción de Juan de Apeztegui se localiza en Gipuzkoa, donde construyó los altares de Aia (1677), Zumarraga (1678), Azpeitia (1684), Aizarna (1685), Zestoa

(1686) y Orio (1691)¹⁵. Este maestro eligió a nuestro escultor para que tallara los bultos de Aia, Aizarna y Zestoa, aunque, de igual forma, pudo haber colaborado en otras obras de Apeztegui, figura destacada en la transición hacia el retablo churrigueresco en Gipuzkoa. La compañía formada por Juan de Apeztegui y Martín de Olaizola consiguió hacerse con los contratos de Azpeitia, Aizarna y Zestoa. Este segundo arquitecto, también de Azpeitia, amplió su mercado laboral al fijar su taller en Elorrio. Contó con Martín de Allanegui para las imágenes de Elorrio, Alegia y, como hemos indicado más arriba, Zestoa. Conocemos otros trabajos de este arquitecto y tracista en las iglesias vizcaínas de Berriz, Loiu, Markina o Ibeni. También, de forma puntual, Allanegui colaboró con José de Oyeregui en Irun y Martín de Ibarluzea en Barajuen. No solo trabajó con estos maestros, sino que se relacionó con otros profesionales del entorno. Destacamos entre ellos a los escultores y arquitectos Bernardo de Elcarreta, Felipe de Arizmendi, Pedro de Latijera, Juan Bautista Sagües y Juan de Leici.

Anteriormente hemos comentado que la producción de Allanegui es constante a partir de 1687, aunque en la década anterior debió de participar con Juan de Apeztegui en Aia y Zumarraga¹⁶. Su primera intervención, documentada en 1687, la lleva a cabo en un retablo colateral dedicado a San Ignacio de Loyola en la parroquia de Nuestra Señora del Juncal en Irun. En esta obra trabajó junto al ensamblador José de Oyeregui y a su cargo quedaron las tallas de San Ignacio, San Francisco Javier, San Francisco de Borja y Santiago Apóstol. El ensamblaje de obra se protocolizaba el 4 de febrero de 1687, mientras que las imágenes se contrataban el 29 de febrero de 1688, teniendo de plazo hasta mayo de ese mismo año para realizarlas. Aunque el precio estipulado para estas cuatro tallas fuera de 80 ducados –incluyendo material y trabajo, pagados en dos partidas, la primera cuando tuviese la mayor parte de la obra ejecutada y la última cuando los bultos fueran colocados en sus nichos–, parece que la suma se le entregó en un solo pago el 15 de junio de 1688. Las obras fueron encargadas por José de Arbelaz, cabildo de la Orden de Santiago y correo mayor del rey en San Sebastián e Irun¹⁷. De esta intervención tan solo hemos podido encontrar un San Ignacio que responde al estilo de Allanegui, recolocado tras una restauración en el remate del retablo colateral del lado de la epístola (Fig. 1). Las otras tres imágenes mencionadas no se conservan, así como tampoco el retablo original.

San Ignacio se representa de cuerpo entero, vestido con su indumentaria habitual, con sotana de cuello alto anudada a la cintura y capa. Por su condición de

¹⁵ ASTIAZARAIN ACHABAL, M.^a I., «Transformaciones y alteraciones en la traza del retablo mayor de la iglesia parroquia de Orio (Guipúzcoa)», *BASSA*, tomo 58, 1992, pp. 413-420.

¹⁶ El retablo mayor de Zumárraga en el que pudo haber participado se desmontó en 1754 al contratar el nuevo altar con Juan Bautista de Mendizábal y Tomás de Jáuregui. LINAZASORO, I., *Zumarraga. El templo parroquia de Andra Mari de la Asunción*, Zumarraga, Caja de Ahorros Provincial de Gipuzkoa, 1980, p. 26.

¹⁷ Archivo de la Casa de Alcázar-Jáuregui-Michelena, 116, 2691, ff. 1r.-2v. Carta de pago otorgada a favor de Domingo de Maiz, en nombre de José de Arbelaz, por Martín de Allanegui, maestro escultor, por la construcción de un colateral en la parroquia de Irún, 1688. Parece que hubo algunas diferencias por el costo de los bultos. Entre los testigos presentes en la firma del contrato figuran el arquitecto Pedro de Latijera y el escultor Felipe de Arizmendi.



FIG. 1. *San Ignacio, retablo colateral de la parroquia de Nuestra Señora del Juncal, Irun (Gipuzkoa). Martín de Allanequi, 1687.*

fundador de los jesuitas en su mano izquierda porta un libro, que podrían ser las *Contituciones de la Compañía de Jesús* o los *Ejercicios espirituales*, mientras que en la derecha debió de llevar un ostensorio con el anagrama I.H.S. del que se aprecia el astil. El rostro se representa con semblante grave y autorizado, con frente ancha y sin arrugas, ojos hundidos y prominente calva, lo que en opinión de su biógrafo Pedro de Ribadeneyra le daba un aspecto venerable¹⁸. A pesar de ser su primera obra documentada alcanza un buen nivel técnico y cierto grado de naturalismo que se puede advertir en el correcto tratamiento de los paños y en los rasgos anatómicos. Consigue unos plegados suaves, ondulados y bien marcados que contribuyen a que la imagen parezca más natural. Los rasgos que personalizan su estilo, que veremos repetidos en obras posteriores, están presentes en un rostro anhelante, alargado, de mentón prominente, el ceño fruncido y cejas altas y separadas que conforman un entrecejo triangular, orejas de lóbulos hinchados y boca entreabierta.

La policromía, posterior a la labor de talla, olvida la habitual sobriedad del hábito jesuita, de sotana y manto negros sin ninguna decoración para presentarnos una bella y exuberante composición de roleos esgrafiados que dejan ver el oro del fondo, aportando un carácter más alegre y desenfadado. Las carnaciones se resuelven con un tratamiento pulimentado, lo que las hace más brillantes y subidas, aunque se matizan correctamente con unos cuidados frescores en las mejillas y una ligera sombra en la barba y algunas zonas de la cabeza que aportan un efecto más naturalista a la imagen.

Un año más tarde, en 1688, Martín de Allanegui contratava la imagen titular de la Asunción de la Virgen para el retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Aizarna (Zestoa) que había iniciado el arquitecto Juan de Apeztegui en 1685 y que fue tasado por Pedro de Latijera en 1689¹⁹. La Virgen, colocada en un nicho con transparente, preside el retablo (Fig. 2). Se presenta de pie, con las manos abiertas hacia el cielo, mientras asciende sostenida por un trono núbico de ángeles y querubines. Viste con una túnica ceñida a la cintura por un doble cordel y un manto algo volado, mientras que el pelo queda cubierto por un velo. Sobre la cabeza, una corona y dos ángeles músicos acompañan a la Virgen en su asunción. La imagen es proporcionada, aunque de postura algo inestable que recuerda a un *cambré*²⁰ de danza, debido a la excesiva curvatura de su posición que acentúan las rodillas dobladas y la espalda arqueada. Los plegados son naturalistas, pero el vuelo del manto produce ciertos aristamientos en los dobleces. El rostro de la Virgen es delicado y de rasgos aniñados, con la tez tersa y pulida. Posee labios pequeños y

¹⁸ RIBADENEYRA, P., *Vida de San Ignacio de Loyola*, Barcelona, librería de la viuda e hijos de J. Subirana, 1863, pp. 518-536. «De la estatura y disposición del cuerpo».

¹⁹ D.E.A.H., Aizarna (Zestoa), Nuestra Señora de la Asunción, Libro de fábrica (1628-1693), ff. 253v.-255, 258v., 267-268v. El retablo se trajo desde Azpeitia, donde Juan de Apeztegui tenía su taller, y la talla desde Tolosa, donde residía Martín de Allanegui. D.E.A.H., Aizarna (Zestoa), Nuestra Señora de la Asunción, Papeles sueltos, 1642-1747. Cuenta de recibos del retablo mayor por Juan de Apeztegui. El retablo mayor y colaterales de Aizarna fueron restaurados en 2008 por la empresa Artelan.

²⁰ *Cambré*: *Dictionnaire Larousse*: «Mouvement de danse utilisant l'inclinaison arquée du buste et de la colonne vertébrale vers l'arrière» (s. v. *cambré*). <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cambr%C3%A9/12479?q=cambr%C3%A9#12324>> [consultado el 16/12/2013].



FIG. 2. *Asunción de la Virgen, retablo mayor de la parroquia de la Asunción de Aizarna, Zestoa (Gipuzkoa). Martín de Allanegui, 1688.*

apretados, nariz pronunciada y ojos de vidrio de mirada anhelante. Es de cuello alargado, incipiente papada y mentón algo marcado. Los ángeles, apoyados en nubes con forma de espiral, tienen cuerpos rollizos de barrigas pronunciadas, caras redondas y simpáticos mofletes.

La policromía de la Virgen la realizaba el pintor Juan Antonio de Lizasoain poco antes de contratar la de todo el retablo mayor en 1702²¹. Realiza un trabajo muy cuidado con bellos detalles de estofa que aportan un efecto muy vistoso. Para la túnica utiliza una primavera de flores, en la que se diseminan pequeños motivos geométricos y brotes florales sobre un fondo blanco esgrafiado y una cenefa a los pies. El manto es azul por el haz, siguiendo los colores canónicos con los que habitualmente viste la Virgen, mientras que el envés es muy elaborado, con finos roleos hechos a punta de pincel y el fondo rayado, rematado por una cenefa de motivos vegetales esgrafiados que permiten ver el oro del fondo. Como ya hemos comentado, la policromía del retablo la contrataba el pintor de Bergara Juan Antonio de Lizasoain el 6 de abril de 1702 bajo condiciones del maestro Juan Ochoa de Brevilla²². Salvo la imagen de la Virgen, que ya había sido realizada, este maestro doró y estofó el retablo completo, incluyendo la pintura del Calvario con San Juan, la Virgen y el sagrario.

²¹ D.E.A.H., Aizarna (Zestoa), Nuestra Señora de la Asunción, Papeles sueltos, 1642-1747. Escritura de dorado y estofado del retablo mayor por J. A. de Lizasoain, vecino de Bergara. Licencia de ordinario, f. 4v.

²² D.E.A.H., *ibidem*, escritura de dorado y estofado del retablo mayor por J. A. de Lizasoain, vecino de Bergara. Licencia de ordinario. Carta de pago de Juan Antonio de Lizasoain, dorador. Examen de la doradura del retablo mayor.

Algunos años más tarde, en 1716, nuestro escultor Martín de Allanegui realizaba otras dos efigies de San José y San Joaquín para las calles laterales de este mismo retablo que fueron traídas desde su taller de Tolosa un año más tarde y doradas por el mismo pintor en 1719²³. Son de peor calidad que el resto de sus tallas, por lo que es probable que fueran realizadas por sus oficiales. Resulta curiosa la coincidencia de que en las mismas fechas había concertado dos figuras con la misma iconografía para la iglesia de Hernialde que no gustaron a los clientes y que actualmente no se conservan, por lo que pudieran ser estas mismas reaprovechadas de esta iglesia.

La tasación de obras era otra de sus ocupaciones habituales. En concreto en 1692 se encargó de examinar la escultura del mayor de Santa María de Viana realizada por Bernardo de Elcarreta en 1670 y los altares de San José y San Juan del Ramo. La arquitectura había sido ejecutada en 1664 por Martín de Oronoz con traza de Pedro Margotedo y así mismo, fue revisada por Juan Bautista de Suso y Juan de Amézqueta. Gracias a esta tasación sabemos que Martín de Allanegui estaba residiendo en Cabredo en torno a 1686, seguramente por motivos laborales²⁴. Resulta interesante destacar que el taller de Viana fue uno de los más activos de la zona por estas fechas. Liderado por Juan Bautista de Suso, este maestro supo agrupar a su alrededor a importantes artistas de la madera, dando salida a un buen número de obras en la zona y sus alrededores. El testigo lo tomaron, en las últimas décadas del siglo XVIII, su hijo Francisco Javier de Suso y Juan Jerónimo Coll²⁵. Además de estos trabajos como examinador, Martín de Allanegui también comerciaba con madera y es probable que incluso realizara trabajos de carpintería para los que no era necesaria tanta especialización. Sabemos que el 28 de septiembre de 1691 contrataba con Martín de Irigoiti, médico de Lazkao, una carga de tabla seca por 300 reales de plata para el arreglo de unos remiendos en su caserío²⁶.

En 1693 el escultor se traslada a Bizkaia al reclamo del arquitecto Martín de Olai-zola, vecino de Azpeitia pero afincado en Elorrio, para trabajar en las esculturas de los dos colaterales que este tenía contratados en la iglesia de San Agustín de Etxebarria (Elorrio). En sus manos quedaron las tallas de Nuestra Señora del Rosario y Santa Mónica, titulares de los dos altares colaterales gemelos que aún se conservan²⁷. De

²³ D.E.A.H., Aizarna (Zestoa), Nuestra Señora de la Asunción, Libro de fábrica, 1628-1693, ff. 86v., 89v., 90v., 92v. D.E.A.H., Aizarna (Zestoa), Nuestra Señora de la Asunción, Papeles sueltos, 1642-1747. Carta de pago del dorador Juan Antonio de Lizasoain.

²⁴ LABEAGA MENDIOLA, J. C., *ibidem*, pp. 758, 759, 767. Por su labor como tasador se pagó a Martín de Allanegui 60 ducados.

²⁵ LABEAGA MENDIOLA, J. C., «Juan Bautista de Suso, escultor barroco, y sus colaboradores», *Ondare*, n.º 22, 2003, pp. 125-177.

²⁶ Archivo de la Casa de Alcíbar-Jáuregui-Michelena, 115, 2651. Obligación otorgada por Martín de Irigoiti, médico, a favor de Martín de Allanegui y carta de pago.

²⁷ En la obra del profesor Zorrozueta Santisteban estos dos retablos aparecen fechados a comienzos del siglo XVIII y sin autoría, aunque posteriormente han sido documentados por el profesor Barrio Loza. ZORROZUA SANTISTEBAN, J., *El retablo barroco en Bizkaia*, Bilbao, 1998, pp. 314-315. BARRIO LOZA, J., *ibidem*, p. 115. Otros se limitan a constatar su existencia: AGIRRE KEREXETA, I., *Elorrio. Aproximación a una monografía local*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1992, p. 151.

estas dos tallas actualmente tan solo se conserva la de Santa Mónica (Fig. 3), en el lado de la epístola, mientras que la Virgen del Rosario ha desaparecido y el lugar de esta talla ahora contemplamos una imagen romanista de la misma advocación.

Santa Mónica es la titular de un pequeño retablo barroco compuesto por un único cuerpo y ático con una pintura de Santa Catalina. La santa de Hipona, madre y conversora de San Agustín, viste el hábito de agustina, orden en la que profesó tras quedarse viuda y en la que llegó a ser abadesa. En referencia a su condición de religiosa va cubierta con toca blanca, velo negro y ceñidor que cae en forma de T. En la mano derecha sostiene una gran cruz, uno de sus atributos más habituales. Eleva la mirada hacia lo alto con expresión llorosa, que consigue creando una arruga en la frente, modificando la curvatura de la ceja y acentuando el lagrimal del ojo derecho, lo que aumenta el efecto de desconsuelo, aludiendo a los desvelos que sufrió por la conversión de su hijo, quien más tarde llegaría a ser uno de los padres de la Iglesia (Fig. 4). Recuerda a la Asunción de Aizarna en la piel tersa, la nariz ancha, los labios apretados y la cara redondeada, con incipiente papada. Los plegados caen sin apenas vuelo, pegados al cuerpo y un poco almidonados.

La decoración polícroma, coetánea a la talla, es similar a la aplicada en la imagen de San Ignacio de Irun, donde la sobriedad del hábito negro se sustituye por una compleja labor esgrafiada con motivos geométricos vegetalizados y encadenados que dejan ver el oro del fondo, aunque sus partes más salientes se hallan desgastadas. En el envés de la túnica, a la vista en las mangas, se aprecia la labor zigzagueante habitual para este tipo de zonas. La toca blanca se decora con un esgrafiado y una cenefa con motivos vegetales y un corazón en el centro.

Tras su intervención en Bizkaia, Martín de Allanegui pasó a trabajar en territorio alavés, donde realizó una talla para el retablo mayor de iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Barajuen. Este altar se había contratado con el arquitecto Martín de Ibarluzea, vecino de Elorrio, con quien nuestro maestro ya había trabajado en Aizarna doce años antes. En febrero de 1700 Martín de Allanegui se adjudicaba esta obra por 3240 reales y en sus manos quedaba la ejecución de la talla de Cristo para el remate de dicho altar. A juzgar por la traza, aún conservada, nuestro escultor debió de tener que encargarse de las dos tallas de las calles laterales, San Andrés y Santa Catalina. La reforma de la cabecera llevada a cabo en 1765 supuso una reducción considerable de este altar, perdiendo sus calles laterales. Las tallas permanecieron en la iglesia hasta 1918, fecha a partir de la cual desaparecen de los inventarios y de la propia iglesia²⁸.

El 24 de junio de 1686 contrataba con la parroquia de la Natividad de Nuestra Señora de Zestoa, localidad cercana a Aizarna, el retablo mayor y colaterales realizados por Juan de Apeztegui y Martín de Olaizola, habituales colaboradores del escultor²⁹. El mayor se trata de un altar mixto de buenas proporciones compuesto por banco, cuerpo central dividido en tres calles por columnas salomónicas y ático de

²⁸ PORTILLA VITORIA, M., *ibidem*, pp. 257, 262.

²⁹ Este retablo fue restaurado en el año 2000 por la empresa Albalalde.



FIG. 3. *Retablo colateral de Santa Mónica, parroquia de San Agustín de Etxabarría, Elorrio (Bizkaia). Martín de Allanegui, 1693.*



FIG. 4. *Santa Mónica, retablo colateral de Santa Mónica, parroquia de San Agustín de Etxabarría, Elorrio (Bizkaia). Martín de Allanguí, 1693.*

casarón³⁰ que se completa con cuatro efigies y varias pinturas de lienzo realizadas por Nicolás de Bustrín en 1693 en las que se representa la Natividad y la Coronación

³⁰ EGÜES SUBIJANA, M., *ibidem*, pp. 293-317.

de la Virgen por la Santísima Trinidad acompañada de un cortejo celestial³¹ (Fig. 5). Las tallas las concertaba en 1697 Martín de Allanegui con la obligación de realizar «seis bultos mayores, seis angelotes y quatro angeles» que debía entregar a los arquitectos en el plazo de tres meses. Una vez terminada toda la obra de escultura y arquitectura se procedió a examinar el retablo en 1701. Por parte de los arquitectos se eligió a Juan Bautista de Sagüés y a Juan de Eizmendi, mientras que la iglesia prefirió a Martín de Zaldúa, «maestro cantero del Real Colegio de Loyola»³².

En la actualidad se conservan la mayoría de las tallas concertadas por Allanegui para el retablo mayor de esta iglesia. En las cajas laterales del banco se sitúan las de San Ignacio y San Francisco Javier junto con una imagen, que no se cita en el contrato, del Sagrado Corazón dentro del expositor³³. En las calles laterales del cuerpo central del retablo se colocan las imágenes de San Francisco de Asís y San José con el Niño y bajo el entablamento aún se pueden apreciar seis angelitos, tres a cada lado. No se conservan cuatro ángeles del retablo mayor ni las tallas originales de los retablos colaterales, que fueron sustituidas por dos imágenes posteriores de San Isidro Labrador y San Antonio de Padua.

La imagen de San Ignacio ocupa el banco en el lado del Evangelio (Fig. 6). El santo se representa de cuerpo entero, vestido con sotana de cuello alto anudada a la cintura y manto. Como es habitual en las representaciones del fundador jesuita se presenta semicalvo, con barba perfilada y expresión algo melancólica. Porta en su mano izquierda un libro abierto, mientras que en la derecha sostiene delicadamente un ostensorio de tipo sol con el anagrama I.H.S. En el mismo banco pero en la calle de la epístola se sitúa San Francisco Javier, otro de los pilares de la Compañía de Jesús y estrecho colaborador del anterior. Viste de igual manera, con hábito jesuita compuesto por sotana y manto y lleva como atributos un enorme crucifijo que sujeta con su mano derecha y un libro abierto en alusión a las *Constituciones* o los *Ejercicios* de la orden. Es de rostro algo más juvenil y agraciado que San Ignacio, con barba y cabellera completa sobre la que lleva un halo de rayos. Sigue para su representación las palabras del padre Manuel Teixeira, que lo describe como un

³¹ En ese mismo año, Martín de Olaizola y sus oficiales pusieron los andamios para pintar la gloria del retablo mayor. Nicolás de Bustrín realizó unos lienzos para el retablo mayor y colaterales de la iglesia por los que recibió 2520 reales. D.E.A.H., Zestoa, Natividad, Libro de fábrica, 1649-1745, f. 92v. Pocos años antes el pintor-dorador José de Lizarburu se había encargado de pintar unos sagrarios. D.E.A.H., Zestoa, Natividad, Libro de fábrica, 1649-1745, f. 86r.

³² Gracias al examen sabemos de qué se encargó cada arquitecto: Juan de Apeztegui realizó el sagrario con «su cascarón, sin el zócalo que está debajo de él y los dos colaterales», pagándosele 30.641 reales. Olaizola, por su parte, hizo el retablo mayor, cobrando por ello 34.366 reales. EGÜES SUBIJANA, M., *op. cit.*, pp. 315-316. Los pagos se interrumpieron en 1696, lo que generó un pleito ante el corregidor de la provincia por impago, resuelto en 1720, año en que la obra se vuelve a tasar por Martín de Zaldúa y se abona el importe debido a los arquitectos. D.E.A.H., Zestoa, Natividad, Libro de fábrica, 1649-1745, ff. 90v., 97, 105v.-106r., 114v., 131v.-132r., 133r.

³³ En una foto antigua de los años 70 se aprecia que en el expositor había una cruz. A esto hay que añadir que en el contrato ni en el examen se menciona ninguna imagen con esta iconografía, por lo que creemos que fue colocada con posterioridad.



FIG. 5. *Retablo mayor de la parroquia de la Natividad de Zestoa (Gipuzkoa).
Martín de Allanegui, 1701.*

hombre de «rostro bien proporcionado, blanco y fresco, alegre y de buena gracia. Los ojos entre castaños y negros, la frente larga, y el cabello y la barba negros»³⁴.

En el cuerpo principal del mismo retablo se exponen las tallas de San José con el Niño y San Francisco de Asís. La primera ocupa el lado del Evangelio. Es un hombre

³⁴ TEIXEIRA, M., *Vida del Bienaventurado padre Francisco Javier*, Colección *Vida Divina*, 6 vols., Buenos Aires, Grupo de editoriales católicas, 1945.



FIG. 6. *San Ignacio, retablo mayor de la parroquia de la Natividad de Zestoa (Gipuzkoa). Martín de Allanegui, 1701.*

de mediana edad que viste túnica de mangas largas anudada a la cintura, manto algo volado y porta al Niño en su mano derecha, mientras que la izquierda la coloca en posición de sujetar la vara florida, hoy desaparecida. El Niño está sentado sobre la palma de la mano de su padre, mira a su progenitor y abre las manos en posición de recibimiento. San Francisco de Asís viste hábito franciscano ceñido al cuerpo por un cordón de tres nudos, parcialmente perdido, que representa los fundamentos de la vida franciscana: obediencia, pobreza y castidad. Su mano izquierda se coloca sobre el pecho y la derecha tiene aspecto de haber sujetado un crucifijo. El rostro es enjuto, tonsurado, con ojos y barba oscuros, siguiendo la recomendación de Pacheco³⁵ y mirada anhelante. Como ya hemos comentado, junto con las tallas se encargaron diez ángeles, de los que se conservan seis que se hallan colocados bajo el entablamento. Todos ellos se presentan desnudos, ápteros, con las piernas y brazos abiertos, cara redondeada y amplios mofletes, rostros similares al Niño Jesús que San José porta en sus brazos.

En cuanto a la iconografía, son todos ellos temas muy ligados al Barroco. En primer lugar hay que destacar la gran importancia de la Compañía de Jesús en Gipuzkoa, sobre todo en la figura de su fundador, San Ignacio. Le acompaña San Francisco Javier, canonizado el mismo año que San Ignacio de Loyola. En el cuerpo principal, San José, una figura en estrecha relación con la Virgen, cuyo ciclo se narra en la calle principal. La devoción josefina se integró en el ciclo mariano por la influencia de la Compañía de Jesús y se vio motivada por el empuje de Santa Teresa y la orden carmelita. San José se representa joven, siguiendo las recomendaciones de Molanus, con el Niño Jesús en brazos. Por último San Francisco, fundador de los franciscanos, otra de las órdenes con más arraigo en Gipuzkoa, se muestra con las manos llagadas mirando hacia lo alto.

El complemento policromo de estas imágenes debió de realizarse bien entrado el siglo XVIII, en base al estilo rococó o chinesco en el que se inscriben todas las labores llevadas a cabo en el retablo³⁶. En la talla de San Ignacio y San Francisco se emplean los mismos motivos. El hábito negro se mantiene sin apenas decoración. En cambio el manto está animado por un conjunto vegetal esgrafiado compuesto por gruesos tallos y flores treboladas de aspecto geometrizable. Las cenefas se rematan con un amplio galón dorado liso sin trabajos de medio relieve como los que se pueden admirar en los fondos de las cajas. Por su parte San José y San Francisco de Asís decoran sus ropas con un tono azul ceniza alegrado con un vistoso conjunto vegetal dorado compuesto por largos tallos de los que surgen flores. Técnicamente se consigue mediante un grueso esgrafiado rematado por una bella labor de medio relieve cincelada sobre los aparejos que aporta un efecto muy dinámico y de gran riqueza al dejar a la vista una gran abundancia de oro. El manto mantiene los mis-

³⁵ PACHECO, F., *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 697-700.

³⁶ BARTOLOMÉ GARCÍA, F. B., *La policromía barroca en Álava*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2001, pp. 198-202. En esta obra se fijan los períodos de la policromía barroca en España. La policromía rococó se sitúa entre los años 1735-1775.

mos motivos y se remata con un amplio galón dorado sin decoraciones en relieve que elimina pesadez a la prenda. Igual que en las imágenes del banco, las exquisitas labores de sus vestimentas se complementan con un fondo de caja plagado de motivos cincelados de medio relieve, siguiendo los fundamentos estéticos de la policromía rococó o chinesca de la que este retablo es un magnífico ejemplo.

En los primeros años del siglo XVIII Martín de Allanegui contrataba una talla destinada al altar de la cofradía del Rosario para la iglesia de San Bartolomé de Amezketa cuyo impago suscitó dos largos pleitos³⁷. El rector de esta parroquia, Ignacio de Sagastume, le encargó que realizara una imagen de Nuestra Señora del Rosario con su peana. El precio se fijó en 600 reales. Una vez acabada la obra, el rector le pidió cuatro ángeles más para acompañar a la imagen, sin acordar precio alguno. Los problemas comenzaron seis años después, a la muerte del clérigo, cuando el escultor dejó de percibir la cantidad acordada anualmente procedente de la limosna que entregaba a Ignacio de Sagastume el mayordomo de la cofradía del Rosario. En opinión del escultor habían de pagarle los 600 reales acordados y 200 más por los ángeles. Al no recibir las cantidades estipuladas, Allanegui acudió al tribunal eclesiástico en 1724, exigiendo los más de 400 reales que restaban por abonar. La cofradía eludía el pago diciendo que no era un encargo suyo y la heredera del rector se excusaba aludiendo a que la imagen no se encargó a título personal, sino que Ignacio de Sagastume la contrató en calidad de capellán de la cofradía del Rosario. Además argumentaba que durante el tiempo de la ejecución de la obra al escultor se le había proporcionado casa y alimento. El hijo de Martín de Allanegui, quien se encargó de continuar el pleito una vez muerto su padre, aseguró que además el escultor por la «remuneración de los alimentos expresados, dio un Santo Cristo trabajado de su mano al mencionado rector»³⁸ y que este a su muerte dejó sin abonar 117 reales por los cuatro bultos de ángeles que había tallado.

La Virgen de Amezketa se presenta como titular de un pequeño retablo lateral del lado del Evangelio que consta de un pedestal neoclásico, un banco, un solo cuerpo flanqueado por dos columnas retranqueadas de fuste zigzagueante y un ático con la pintura de la Virgen del Carmen cobijando a dos carmelitas descalzos. Nuestro escultor realizó la talla de Nuestra Señora del Rosario con el Niño sobre una peana, coronada y sobre ella la paloma del Espíritu Santo y cuatro ángeles como cortejo que no se conservan en la actualidad³⁹. La imagen se muestra de pie, sosteniéndose sobre tres cabecitas de ángeles, sujetando al Niño y con un rosario entre sus manos. Consigue dinamizar el frontalismo de la talla con el adelantamiento de una de las piernas y confiriendo al manto un ligero vuelo. Su rostro, sin embargo, se presenta menos cuidado que en tallas anteriores ya que la expresión, estática y ensimismada, hace que parezca ausente.

³⁷ A.D.P., Ollo, caja 1507, n.º 10, 47 ff. A.D.P., Ollo, caja 1609, n.º 4, 52 ff. Entre los testigos del pleito figura el arquitecto Juan Bautista de Sagüés.

³⁸ A.D.P., Ollo, caja 1609, n.º 4, f. 1r.

³⁹ D.E.A.H., Amezketa, San Bartolomé, Cuentas de la cofradía del rosario (1679-1780), f. 1v.

Nada más acabada la obra, en 1707 fue policromada por un importe de 540 reales por el pintor Pedro de Ecai, quien también hizo un frontal para este retablo⁴⁰. Este trabajo no se conserva, pues los motivos que se emplean en esta talla deben inscribirse dentro de la policromía rococó o chinesca, en la que predominan vistosos motivos florales estofados⁴¹. La túnica de la Virgen se decora con un variado conjunto botánico compuesto por rosas, tulipanes, clavelinas y otras flores sobre un fondo blanco en zigzag. Para el manto, como es habitual en estos casos y siguiendo la normativa canónica, se eligió un tono azul sin ningún elemento decorativo. Las carnaciones son pulidas aunque algo atenuadas por el paso del tiempo, matizadas por golpes de carmín que hacen que las carnes parezcan jóvenes y tersas.

Por esas mismas fechas, en 1713 de nuevo se ve implicado en otro pleito, esta vez a causa del impago de las tallas de San José con el Niño y San Joaquín con la Virgen María realizadas para la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Hernialde y que había ejecutado hacia 1710⁴². Estas imágenes, que no se conservan, fueron encargadas por el presbítero Joaquín de Ormaechea y su hermano por 30 reales cada una. Acabado el trabajo tan solo se le abonaron 50 reales, dejándole a deber diez pues, según argumentaban los clientes, no valían más de 40 reales y «por dicho coste hará qualquiera otro maestro otros bultos de mucho más primor y más perfección»⁴³. Tampoco se conserva la siguiente imagen, otra talla de Nuestra Señora de Rosario que Martín de Allanegui realizó para la iglesia de San Juan Bautista de Alegia. Fue concebida para ser la titular del retablo realizado por Martín de Olaizola, su habitual colaborador, por encargo de Juan de Goicoechea, residente en Sevilla. La obra la tasaba Juan Bautista Sagüés y Juan de Leici en 696 ducados⁴⁴.

Aquí finaliza el recorrido cronológico por las obras que jalonan la vida de este escultor guipuzcoano que vivió a caballo entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII. Perteneciente al taller de Tolosa, Martín de Allanegui no se limitó a las villas de su entorno. Su movilidad laboral le permitió ampliar su mercado y consiguió contratos y colaboraciones en localidades pertenecientes a otros arciprestazgos. La profundización en esta figura de la escultura del último Barroco viene a paliar la escasez de trabajos existentes sobre las artes de este período de transición en el que se inscriben estas obras y que en la arquitectura se corresponden con la progresiva introducción del retablo churrigueresco. El estudio de su producción y los datos proporcionados nos han permitido rescatar del olvido a un buen escultor. Conocer su estilo personal permitirá la atribución de nuevas obras y deja la puerta abierta a posteriores investigaciones.

⁴⁰ D.E.A.H., Amezketta, San Bartolomé, Cuentas de la cofradía del rosario (1679-1780), ff. 1v.-2r.

⁴¹ BARTOLOMÉ GARCÍA, F. B., *ibidem*.

⁴² A.D.P., Echalecu, caja 1412, n.º 10, 41 ff.

⁴³ *Ibidem*, f. 33v.

⁴⁴ ELEJALDE, F. y ERENCHUN ONZALO, J., *Alegría de Oria, Amézqueta, Ugarte, Alzo, Bedayo*, San Sebastián, Caja de Ahorros Municipal, 1974, pp. 26-27.