

El arquitecto Tomás de Jáuregui y el escultor Juan Bautista Mendizábal en el Retablo Mayor de Zumárraga.

Por Dra. MARÍA ISABEL ASTIAZARAIN ACHABAL

La arquitectura retablística y la escultura guipuzcoana del periodo barroco, ha dado frutos sorprendentes, sin embargo no todas las obras cumplieron su propósito, y mucho menos tuvieron el sentido perdurable que su envergadura y costo reclamaban; a causa de lo cual, algunas de ellas, tuvieron que ser sustituidas en breve plazo, por otras que marcaban nuevos gustos. Tal es el caso del retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Zumárraga, un edificio de tipo columnario comenzado a edificar en el último tercio del siglo XVI, aunque prácticamente realizado en el siguiente siglo, tras continuas contrataciones con diferentes maestros canteros. El conocimiento de una amplia documentación, no divulgada hasta el momento, nos permite afrontar el estudio de este retablo, uno de los más monumentales de Guipúzcoa.

El 15 de octubre de 1678, decidía la parroquia elaborar un retablo para su altar mayor, concertando la traza con el maestro arquitecto Juan de Apaetzegui, y pidiendo licencia al Obispado de Pamplona para su pronta ejecución¹. Es casi seguro que durante los setenta y tantos años anteriores, la iglesia no estuvo sin retablo. La única noticia que hemos recogido al respecto, es la de la realización en 1603 de un sagrario, quizás para este retablo anterior, confeccionado por el maestro escultor Domingo de Mendiarras, vecino de Villareal, a quien le abona 20 D. el mayor domo de la iglesia Martín de Múgica, por la manufactura que había hecho hacía cuatro años².

Tenemos sin embargo constancia, de que el retablo de Juan de Apaetzegui se llegó a realizar, por los pagos que a éste se le hicieron algún tiempo an-

(1) AHPG.V., P. 4.217, 18-21v.

(2) AHPG.V., P. 3.998, 167-168.

tes de la contratación, posiblemente por la traza en 1660, y dos años después a cuenta de diferentes plazos y materiales, conforme se había estipulado la retribución³. De toda su composición solamente conocemos, que poseía un sagrario culminado por una talla de la Resurrección del Salvador. A partir de su instalación, el retablo construido por el maestro Apaeztegui tuvo, si se considera la longevidad de algunos retablos, una corta vida; pues sólo se conservó en buen estado durante setenta y cuatro años.

En 1754 ocupaba la sede episcopal de Pamplona D. Gaspar de Miranda y Argaiiz, quien nombró como Visitador General del Obispado al Licenciado D. José Moreno y Zabala, abogado de los Reales Consejos de Castilla y beneficiario de la villa de Deva. Encargado de esta responsabilidad, cursó su visita a la parroquia de Zumárraga en este mismo año, el 20 de septiembre. Aprovechando la circunstancia, los Patronos y Administradores de la iglesia le presentaron algunas peticiones, entre las más importantes, la de la construcción de un nuevo retablo. Con esta ocasión, nos informamos de los problemas que planteaba el retablo de Juan de Apaeztegui. Parece ser que su remate se encontraba a punto de caer, además, según aducían las autoridades de la villa, no estaba construido según las reglas del arte, lo cual suponía, conforme expresaban, “un notable defecto”.

Respecto a la financiación de la nueva estructura que pretendían no habría problemas, contaban con 9.688 R. V. y 30 mrs., pudiendo incorporársele a esta cantidad, lo reunido en la recaudación de los frutos primiciales del precedente año, 359 D. y medio de vellón y lo del año en curso, que suponía otros 432. También se sumarían igualmente, algunos réditos de censos y otras partidas de menor cuantía que poseían a favor de la iglesia. Incluso existía, precisamente para adorno del altar mayor, un legado de 500 escudos, donado por D. Francisco Jacinto Artusa —apellido que conjeturamos sea éste, por su ilegibilidad en el manuscrito—, que falleció en la ciudad de Sevilla. A todo ello había que añadir, el que los gastos normales de la iglesia eran mínimos,

(3) AHPA.A., P. 495, 15-21. Ante el escribano José de Donesteve se consignan las siguientes Cartas de Pago referentes al retablo mayor de Zumárraga:

—Azpeitia 20 de agosto de 1660. Pago de 400 R. V. a Juan de Apaeztegui.

—Zumárraga 7 de mayo de 1680. Pago de 6 pesos para ciriales y 25 para el bulto de la Resurrección del remate de la custodia. También en este día se abonan 300 R. por los primeros plazos de la manufactura del retablo principal.

—Zumárraga 16 de abril de 1681. Pago de 40 R. por aserrar y acarrear material para el retablo.

—Zumárraga 24 de marzo de 1683. Pago de 12 R. por dorar el bulto de la Resurrección, que se entregaron a Juan de Erraiz, maestro dorador.

—Zumárraga 8 de abril de 1683. Pago de 16 R. por dorar la custodia.

por tanto se aseguraba sin dificultad el poderlo cos tear, pues se tendrían los ingresos anuales de la primicia de los años siguientes.

Propusieron asimismo al Visitador, aprovechar para el nuevo retablo los materiales del anterior, utilizando el resto del maderamen en la construcción de la sillería del coro. Se haría también la sacristía, pues el coro estaba ocupado por los objetos propios de este ámbito, extendiéndola tras el altar mayor y comunicándola con el presbiterio por dos puertas situadas a los lados del retablo. Para todas estas realizaciones se contaría con la ayuda de algunos bienhechores.

Las argumentaciones de los interesados en la ejecución del nuevo retablo, parecieron al Visitador de suficiente peso para la aprobación de la propuesta, la cual se hizo en 20 de septiembre de 1754. Como administradores de estos trabajos se nombraría al Vicario D. Ignacio de Oria y a D. José Cristóbal de Guerra, que actuaron como superintendentes de la obra. Estos se plantearían detenidamente el mejor modo posible para llevarlo a cabo, tar dando casi dos años en encomendar las obras a los ejecutores.

Otro punto a tratar en aquella visita, fue el de ladisposi ción de la traza del retablo. Hacía ya algo más de diez años que, a petición de los encargados de la obra, el maestro arquitecto Miguel de Irazusta había presentado un diseño para esta fábrica, por lo que considerando la calidad del artista la aceptaron sin poner inconvenientes por el momento. Sin embargo Irazusta debió de morir poco después de efectuar su plan, y posiblemente no se llegó a acuerdo con los herederos, proyectándose otro trazado por Tomás de Jáuregui,⁴

Ante el peligro de que la manufactura se efectuase por cualquier maestro, sin el gusto y la calidad que ellos esperaban, no permitieron que se sacase a pública subasta, aunque con ello podían abaratar los costes. Puesto que su objetivo era la perfecta consecución, los maestros fueron cuidadosamente elegidos entre los mejores artistas. Para la labor arquitectónica se contrató con el autor de la traza Tomás de Jáuregui, maestro natural de Villarreal y residente por aquellos días en Vergara, discípulo del maestro arquitecto y tallista de Medina del Campo, Diego Martínez de Arce.

Tomás de Jáuregui no es un artista desconocido en Guipúzcoa, de él conocemos algunos de sus trabajos. Construía en 1756, los retablos colaterales del Rosario y las Animas de Santa Marina de Oxirondo en Vergara, y en el siguiente año los de San Sebastián y San Roque de la misma iglesia⁵. Realiza-

(4) AHPG.V., P. 4.248, 34-38.

(5) Miguel SAGUES SUBIJANA: "Cuatro retablos barrocos guipuzcoanos". BAP. 257-271.

ría en 1751 con su propia traza, en mancomunidad con el arquitecto de Ermua José de Zuaznábar y Manuel de Ariznavarrete de Tolosa, los retablos de la iglesia navarra de Lesaca ⁶. Sus consecuciones artísticas no sólo se encuentran en el terreno de la retablística, sino que también hizo incursiones en la arquitectura en piedra, preparando un barroco y bello proyecto, para la portada de la iglesia de Santa María de Tolosa ⁷.

De la obra escultórica se ocupó el maestro Juan Bautista Mendizábal, vecino de Eibar. Este escultor desarrolló gran parte de su labor profesional en Alava, donde se le conocen diferentes intervenciones. Residiendo en Vitoria en 1743, le encarga la iglesia parroquial de Audicana a Mendizábal, la imagen de San Juan Bautista para su retablo mayor, hoy, sustituido por un buen conjunto Neoclásico trazado por el arquitecto guipuzcoano Martín de Carrera ⁸. En 1778 ejecutaba en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción del pueblo de Etura, las tallas de los retablos colaterales de San Juan Bautista y la Virgen del Rosario, comen tándose a su vez que trabajaba en otras iglesias próximas ⁹. Tres años después retocaría y pintaría para la misma parroquia una escultura de Santa Catalina ¹⁰. Destinada a la parroquia de la Invencción de la Cruz, del también pueblo alavés de Marieta, talló Mendizábal una imagen procesional sobre andas con ángeles a los lados, de la Virgen del Rosario. Esta obra, confeccionada fuera del lugar, se le atribuye por su parecido con las realiza das en la anterior iglesia de Marieta ¹¹. Debió agradar este tipo de efigie en la zona, pues un año más tarde, efectuaría otro bulto de una nueva imagen del Rosario para Ozaeta ¹². Colaboró también en 1799, con el arquitecto Justo Antonio de Olaguibel, en la consecución del retablo mayor de la iglesia de San Martín de Foronda, para donde hizo un relieve de la Trinidad, tres imágenes y los ángeles del remate ¹³.

En suma, Tomás de Jáuregui firmó una escritura de obligación con la iglesia, el 3 de diciembre de 1756 ¹⁴, y en el mismo día suscribía otra ¹⁵, por

(6) María Concepción GARCIA GAINZA: "Los retablos de Lesaca". En *Homenaje a J.E. Uranga*, Pamplona 1971, 327-364.

(7) María Isabel ASTIAZARAIN ACHABAL: "El pórtico y el cancelde Santa María de Tolosa: Tomás de Jáuregui y José Ignacio Lavi". *Archivo Español de Arte* (En publicación).

(8) VV. AA.: *Catálogo Monumental de Vitoria. T. V: Llanada Oriental y Valles de Barrundia, Arana, Arraya y Laminoria*. Vitoria 1981, 345.

(9) *Ibíd.*, 433.

(10) *Ibíd.*, 432.

(11) *Ibíd.*, 570.

(12) *Ibíd.*, 668.

(13) *Ibíd.*, 385.

(14) AHPG.V., P. 4.248, 34-38.

(15) *Ibíd.*, 39-42.

la que se mancomunaba con Juan Bautista de Mendizábal, comprometiéndose a efectuar el retablo de Zumárraga.

La nobleza también tuvo en Guipúzcoa un papel importante, en la labor de apoyo económico y mecenazgo de la producción artística. En la empresa del retablo de Zumárraga, encontramos su participación en la persona del Marqués de Valmediano. La noticia la conocemos a través de una carta escrita por el Ayuntamiento, el 28 de noviembre de 1757, dándole las gracias por la limosna de 20 doblones de a ocho que habían recibido, por mediación del mayor domo D. Francisco Martinegui; el dinero se entregó puntualmente al vicario D. Juan Ignacio de Oria¹⁶.

Los trabajos comenzaron desmontando el antiguo retablo y preparando, mientras durasen las obras, un altar provisional ante las gradas. La fábrica parroquial se comprometió a abonarles anualmente 4.000 R. V. durante los doce años siguientes, más otros cuatro mil el día que comenzasen las obras, elevándose a un total de 52.000 R. V. Todo el maderamen y clavazón que necesitase la manufactura lo aportaría la iglesia, y por parte de los artistas se prepararía un taller cerrado para los trabajos.

Pasado un año, Jáuregui se vio en la obligación de efectuar un documento de cesión a favor de diferentes vecinos de Zumárraga¹⁷. En sus declaraciones precisa que el retablo tenía que entregarlo el 9 de diciembre de 1759. Del valor total, Mendizabal percibiría por la escultura 15.000, y los restantes 37.000 serían para él por la confección de la arquitectura. En aquel momento ya tenía percibidos 10.636 R. y 16 mrs. de vellón, restándole 26.363 R. y 18 mrs. El pago de esta última cantidad se le debía abonar en los nueve años siguientes, a 3.000 R. anuales aproximadamente. Sin embargo, este salario resultaba a Jáuregui muy ajustado para mantener a su familia, y los numerosos oficiales que tenía contratados para hacer el retablo. Por esto, suplica a los vecinos de la Villa, que tomasen a censo redimible la cantidad de 22.000 R., de una persona que ellos convinieran, para suministrársela en su totalidad; cediendo los 3.000 R. que le correspondían anualmente. Los parroquianos estuvieron conformes con lo que la propusieron, pues con esta operación conseguía mayor desahogo económico el artista, y posibilitaban ver concluido el retablo sin retrasos.

Aunque se siguió básicamente el diseño de Tomás de Jáuregui, introdujéronse sobre él algunas modificaciones, no en lo referente a la composición estructural, sino en la iconografía de las tallas que formarían el conjunto, tam-

(16) AHPG.T., P. 18, s.f.

(17) AHPG.V., P. 4.248, 351-353.

bién dada por él. En el plan, Jáuregui había pensado colocar, a eje de las columnas que conformaban el retablo, y sobre la cornisa del entablamento, cuatro "chicotes" o ángeles de cuerpo entero; pero el pueblo prefirió situar las efigies de los cuatro Evangelistas. Otro cambio se efectuó con la imagen de San Francisco Javier, sustituida por la de San Felipe Neri. En la caja que el arquitecto reservaba para la estatua de un Nazareno, se decidió instalar la de Nuestra Señora de la Concepción, rodeada de un repertorio decorativo a base de rayos que emergían a su espalda. Estos se dispondrían de tal modo, que cuando el Santísimo Sacramento estuviera expuesto, la Virgen se daría la vuelta colocándose con los rayos hacia delante. A través de este planteamiento, percibimos una evidente utilización de los medios técnicos teatrales, empleando el altar como una tramoya para efectuar transformaciones en los diferentes actos y oficios litúrgicos, mediante un recurso escenográfico de ingenio y disimulo. Otra innovación de corte semejante fue colocar sobre el sagrario, un Sagrado Corazón que se podría retirar fácilmente, con la intención de modificar, o en otros casos caracterizar, la manifestación religiosa. Por último se consideró conveniente que los ángeles de bulto, situados sobre los Evangelistas en el cascarón, tuvieran en las manos instrumentos musicales. Obviamente no podemos olvidar, y esto sí que supuso un cambio dentro de la estructura del retablo, la apertura de las dos puertas laterales de acceso a la sacristía. Estas fueron perforadas, a nivel del pedestal y cuerpo basamental, cuando se construyó este espacio complementario.

Antes de terminar el retablo, se preparó la estancia de detrás para camarín. El 13 de junio de 1758 se escrituraba la obra con Ignacio de Alzola¹⁸. Este maestro había ejecutado hacía algunos años la sacristía de la iglesia parroquial de Alzarraga¹⁹, y edificado la Casa Cural de Elosua²⁰, interviniendo en diferentes obras de carpintería en la Provincia²¹, y en la realización del Camino Real que pasaba por Zumárraga²². Jáuregui no había previsto en un principio la colocación del camarín, por lo que tuvo que disponer la traza para llevarlo a cabo. Alzola firmó el testimonio, bajo expreso consentimiento de su mujer Magdalena de Rezola, y presentó como fiador a Juan de Alzola, comprometiéndose a entregarlo el 29 de septiembre de aquel año, por el precio de 2.084 R. y medio de vellón. Al iniciar los trabajos, tuvo que trasladar el osario que estaba en aquel paraje para hacer los cimientos, y después romper la

(18) AHPG.V., P. 4.249, 99-102.

(19) AHPG.V., P. 809, 99.

(20) Archivo Parroquial de Elosua. Papeles inventariados, s.f.

(21) AHPG.A., P. 2.755, 128-121v.

(22) AHPG.V., P. 4.256, 116v.

pared vieja, realizando un arco que serviría de comunicación con el retablo. Para éste se empleó la piedra de graderío del presbiterio que se desmontó.

El retablo estaba concluido en el año 1760, pues el 13 de febrero se efectuaba el nombramiento de maestros, a fin de hacer la inspección final²³, realizándose el peritaje el mismo día. El examen correría a cargo de arquitecto de Azpeitia Francisco de Ibero, que encontraría la labor estructural y ensamblaje realizada a la perfección, exceptuando las dos puertas laterales. Jáuregui se había comprometido a hacerlas, bajo escritura de obligación, en el caso de ordenárselo el Vicario y Mayordomo de la iglesia. Decididamente determinaron ejecutarlas, pero al terminarlas, según palabras textuales de Ibero, resultaban "or dinarias para el sitio que estaban". Incluso, las había dejado sin colocar en sus respectivos lugares, a pesar de figurar en una cláusula de las condiciones, que se tendrían que trabajar, ajustar y poner, con la misma calidad del retablo. Sin embargo, el adorno y follaje que había acomodado en las cuatro repisas del pedestal principal, y en los dos arbotantes de las pilastras mayores de los muros, estaba mejorado con respecto a la traza; lo que equiparaba en coste el trabajo que faltaba en las mencionadas puertas. Por tanto la iglesia sufragaría el trabajo de éstas, no pudiendo dar Jáuregui el retablo por terminado en aquel momento.

Con respecto a la escultura de los bultos se retrasaría notablemente su ejecución, no entregándose hasta 1789. El 17 de enero se nombraba al mismo Francisco de Ibero para estimarla²⁴. El maestro Ibero declarararía que las tallas de San Ignacio y San Felipe Neri no guardaban las proporciones respecto a sus nichos, por lo que debían levantarse media vara mediante las peanas adecuadas; quitándoles los bonetes que llevaban y sustituyéndolos por nimbos circulares.

Idéntica labor se llevaría a cabo con en el pedestal de la imagen de la Ascensión, reduciéndose además a menor círculo la corona de estrellas de la Virgen. Asimismo, a uno de los ángeles de los extremos del cascarón le faltaba el instrumento musical correspondiente, y también mandó que se le colocase. En todo lo demás consideró Ibero que la escultura se hallaba bien trabajada, no teniendo que modificarse nada más²⁵. El maestro Juan Bautista Mendizábal aceptaría las sugerencias que se le hicieron, confirmándolo al día siguiente.

(23) AHPG.V., P. 4.251, 32-34.

(24) AHPG.V., P. 4.278, 30-34.

(25) La ejecución de los pequeños cambios anotados por el maestro Francisco de Ibero tuvo un coste de 350 R.

No obstante, el dorado del retablo se postergaría aún muchos años, debido a la falta de medios económicos. Esta labor se emprendería en la última década del siglo, operándose con su consumación nuevas modificaciones como vamos a ver.

Los cambios de gusto que venían percibiéndose en toda la segunda mitad de la centuria, son ya evidentes en estos últimos años. El Academicismo Neoclásico, con su labor de mutilación de los contenidos ornamentales, se quiere hacer latente en cuantas obras puede. En el retablo de Zumárraga, se manifiesta de forma evidente a la hora de efectuar el dorado, en el criterio del maestro de Vitoria Valentín de Aramburu, que en virtud y comisión del Vicario de Zumárraga, D. Ildefonso Antonio de Cortaverría, reconocía el retablo mayor el 1 de enero de 1793. El maestro dorador advierte que éste complacería más, si se quitaban de él varios colgantes del pedestal, tarjetas y cartelas de todos los netos, arreglándose después las columnas del tabernáculo del mejor modo posible y transformándose su graderío con jaspeados. Por consiguiente, el intento de despojar y descargar el organismo estructural de los rasgos fundamentales barrocos es bien claro. El propósito se percibe más, al tratarse de la integración del oro a determinadas partes, y no a la totalidad de la fábrica. El maestro Aramburu propone dorar todo lo que respecta a la talla, molduras, basas y capiteles, mientras que los fondos, frisos y vaciados imitarían a los mejores mármoles, copiándose de los naturales. Algunos detalles podrían ir coloreados como si fueran porcelanas barnizadas. Se pintarían las figuras y niños que adornaban el cascarón de sus propios colores barnizados, y al óleo sus carnaciones.

De todas estas supresiones se desprende que los promotores, con esta actitud innovadora, no poseían ideas claras, al no diferenciar entre el carácter significativo de un nuevo esquema de componer y la necesidad de modificar el ornato arquitectónico; el hecho de eliminar rocallas se traduce como un aproximación al ideal racionalista propuesto por Laugier. Entienden que "limpiar" los elementos pertenecientes al vocabulario Churrigueresco es suficiente, para conseguir un ejemplo identificable con la alter nativa clásica

Abordar este empeño costaría cuarenta mil reales, y la iglesia contaba con 19.941 R. y 17 mrs. en su archivo, más 40.993 R. y 15 mrs. que debían los mayordomos que llevaban en los últimos tiempos las cuentas, sumándosele 11.496 R. y 32 mrs. de créditos atrasados de la Ermita de Nuestra Señora de la Piedad; lo que ascendía a 62.431 R. 30 mrs.. Considerando que la fábrica no podría recuperar estas deudas si no empezaba las obras, cedió ron al maestro Aramburu, de estos ingresos que no habían aún percibido, la cantidad en que había tasado su trabajo.

La licencia se pidió al Obispado el 13 de marzo de 1793²⁶, suplicando que la obra no se sacase a concurso público por los deficientes resultados que derivaban de esta forma de adjudicación. El licenciado D. Juan Pascual de Churruca, Provisor y Vicario General del Obispado, mandó al arquitecto riojano Francisco Sabando, para que reconocido el retablo definiera lo que se debía hacer. Sabando era un arquitecto que había trabajado como profesor de arquitectura en Pamplona, y sus obras conocidas poseían un lenguaje totalmente neoclásico. Tales acentos se perciben en el retablo de la Decapitación de San Juan Bautista, que trazó para la iglesia de Santa María de Viana de Navarra y ejecutó Miguel López de Porras, donde se mezcla la imitación a mármoles de colores con los elementos arquitectónicos²⁷. Con el mismo gusto planeó el retablo mayor de Munarriz, pueblo situado en el valle de Goñi, en la merindad de Estella²⁸. Dentro también de un total neoclasicismo diseñaría para Maeztu (Alava), los colaterales de la Inmaculada y San José, colocados a ambos lados del crucero, ejecutados por el arquitecto Pedro Martínez de Lahidalga en 1807²⁹.

Este arquitecto neoclásico llegó a la villa de Zumárraga el 24 de abril, informando sobre el particular a Pamplona. Opina y ve con acierto que se despeje el retablo de algunos ornatos que “ofuscan”, dando vía libre a los fuertes cambios que sufriría el retablo, y que fueron los siguientes:

En el pedestal se quitarían tres piezas de adorno colgantes, dos en los lados laterales de cada puerta y el otro inmediato al centro del retablo. En cuanto a las mismas puertas, tendrían que rebajarse a la altura del zócalo, añadiendo a las columnas que cargan sobre éstas lo que les faltase en el primer tercio. A los nichos laterales del cuerpo principal se les despojaría de los arbotantes laterales, y de las columnas “monstruosas” con niños que tenían. De este modo resultarían más airoso las cajas, y permanecerían al descubierto los cuatro capiteles de las pilas principales, que no se percibían con claridad. También tendrían que desaparecer las cabezas de niños colocadas en las peanas de los mismos. En el entablamento se retirarían los modillones que provocaban la confusión en su friso. Igualmente sufriría algunos cambios el trono de la Asunción, donde se anularían los dos colgantes de adorno de sus pilastras, y los niños que descansaban sobre su cornisa. Del cascarón desaparecerían los cuatro aderezos ornamentales existentes en los arcos de las pilastras, redu-

(26) AHPG.V., P. 4.248, 346v-347v.

(27) VV. AA.: *Catálogo Monumental de Navarra. T. II**: Merindad de Estella*. Pamplona 1983, 565.

(28) *Ibíd.*, 40.

(29) VV. AA.: *Catálogo Monumental de Vitoria. T. V: Llanada Oriental y Valles de Barrundia, Arana, Arraya y Laminoria*. Vitoria 1981, 555.

ciéndose el rompimiento de gloria a menor volumen, cortándose las ráfagas a una proporción moderada y el número de cabecitas de querubines. Se pensó pintar figuras en los nichos de esta bóveda que cierra el retablo, pero no se llegó a realizar.

En cuanto al tabernáculo, Sabando opinaba que estaba "sofo cado en el sitio por su demasiada latitud", por lo que propuso, para darle mayor desahogo y proporción, quitarle las dos columnas de las seis que tenía su fachada, cortando la parte correspondiente a su pedestal y cornisa, y dejándolo por esta parte en su forma elíptica sin resaltos. Del interior de esta pieza se barrería el ornato que servía de respaldo a la imagen de la Purísima Concepción, situando las dos columnas que se restaban a la fachada, en la parte posterior; igualmente del exterior se anularía el Cordero y los niños de su frente principal.

La memoria preliminar presentada por Aramburu le pareció al representante del Obispado estimable. Sin embargo, éste añadiría la renovación de los vestidos de las seis figuras del retablo que estaban ya estofadas, tallando los paños naturales igual que las demás; confeccionando los extremos de sus ropas con ondeados graciosos de oro aristado, como regularmente se practicaba en aquel momento. Respecto a la cantidad presupuestada le parecía que ésta podía rebajarse a 35.500 R. aproximadamente, atendiendo al trabajo que ocasionaba el quitar los adornos mencionados.

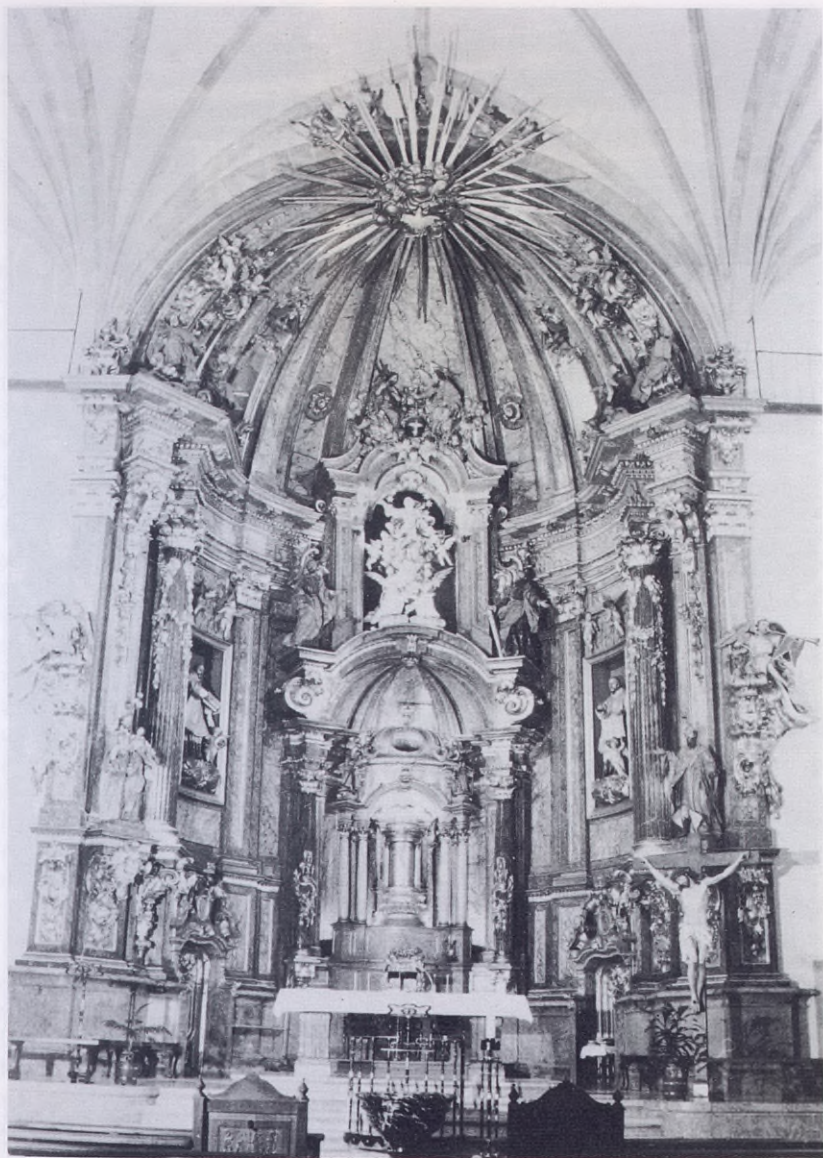
Asimismo se pensó dorar y jaspear a juego el guardavoz del púlpito, y pintar sus balaustres y pasamanos, ejecutándose rejas para el presbiterio con dos águilas, con el fin de leer desde ellas la epístola y el evangelio; todo esto por un valor de siete u ocho mil reales de vellón³⁰.

Obtenida la licencia para dorar y pintar el retablo, bajo las prescripciones del arquitecto Francisco Sabando, el 16 de agosto de 1793 se escrituró su ejecución con el maestro dorador Valentín de Aramburu³¹.

No obstante ésta no sería la última modificación del retablo. A comienzos del presente siglo, el año 1902, se ubicaba un nuevo tabernáculo o expositorio, en lugar del que tenía la imagen movable de la Inmaculada rodeada de rayos. Establecida esta nueva alteración, se habilitó un paso desde la sacristía para las exposiciones solemnes del Santísimo, entarimándose el presbiterio y colocándose una balaustrada de mármol comprimido, que hoy, con otras nuevas reformas se ha cancelado.

(30) AHPG.V., P. 4.248, 348v.-349v.

(31) *Ibidem*, 346.



1. Retablo mayor de la Iglesia de la Asunción de Zumárraga.

1923 *Monumentos* (1971) 327-364.



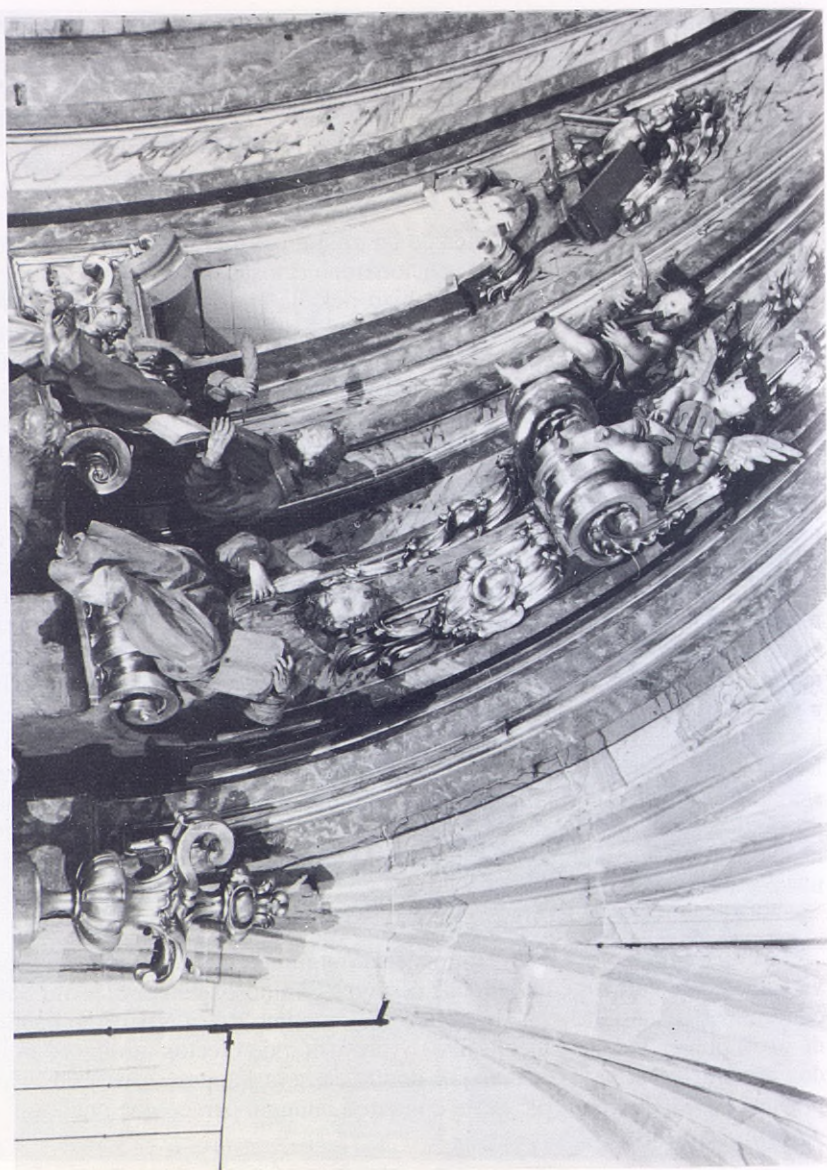
2. Detalle de repisa del banco del retablo de Zumárraga.

Todos estos proceso modificadores abogaron sustancialmente por una singular despersonalización barroca del conjunto (Fot. 1), lo cual, a la hora de analizar la obra de Tomás de Jáuregui, plantea dificultades debido a la cantidad de cambios que se efectuaron en él. Por esta razón parece necesario para ello, conectarla y hacer relaciones con su anterior producción hasta ahora conocida:

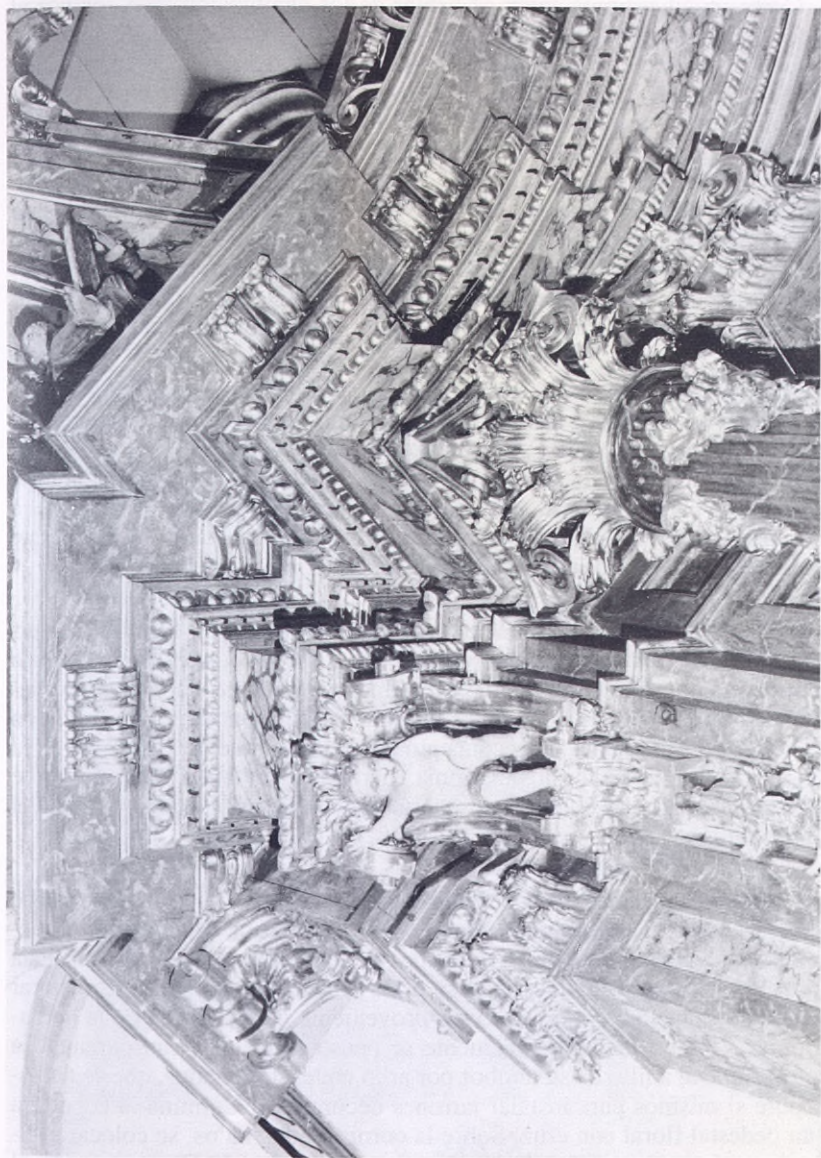
Con la aportación económica de un gran número de navarros emigrados y enriquecidos en Indias, se subvencionaron costosas obras artísticas, el mecenazgo de D. Juan de Barreneche hizo posible la construcción del retablo mayor y colaterales de Lesaca³². Entre las trazas presentadas se eligió la confeccionada por Tomás de Jáuregui, que se mancomunaría con José de Zuaznábar y Manuel de Ariznavarrete para realizar su factura. Comparando los retablos mayores de Zumárraga y Lesaca, observamos, efectivamente, elementos ordenadores de la estructura muy semejantes. Estamos ante un prototipo de esquema general que parte de un alto pedestal, en el caso de Zumárraga de menor altura, sobre el que se levanta un banco con repisas ornamentadas a base de escusones de rocalla y culminadas por cabecitas de ángeles (Fot. 2). De aquí parte el cuerpo principal, constituido por un orden gigante de cuatro columnas de capitel compuesto, de las que sólo quedan en nuestro retablo un par de ellas tras la reforma sufrida. Este espacio se divide en tres calles, dos laterales con cajas para albergar tallas de santos, y la central, mucho más amplia, donde se inserta el templete. En la obra navarra hay un cambio, encontramos los tramos las columnas duplicadas, habilitándose las calles a los lados de los soportes. Sobre el tabernáculo de Zumárraga, la hornacina de la Virgen intercepta y fracciona el entablamento con un fuerte ímpetu ascensional, irrumpiendo en la zona del cascarón con un remate de frontón partido, donde descansan las figuras del Padre y el Hijo. Esta ruptura se obra de igual manera en Lesaca, aunque culminada por una apertura más barroca a base de una perforación circular.

El cerramiento abovedado guipuzcoano también queda dividido por nerviaciones, que convergen en un haz de rayos luminosos con el Espíritu Santo entre nubes. Esta parte está simplificada al máximo en su repertorio habitual de querubines, festones decorativos y profusión de efectos lumínicos imitados. Ignoramos si las aberturas por donde entra la luz en el cascarón fueron preparadas por Jáuregui para este cometido, aunque parece que pudieron ser obra posterior (Fot. 3).

(32) María Concepción GARCIA GAINZA: "Los retablos de Lesaca". En *Homenaje a J.E. Uranga*, Pamplona 1971, 327-364.



3. Detalle del cascarón de remate del retablo de Zumárraga.



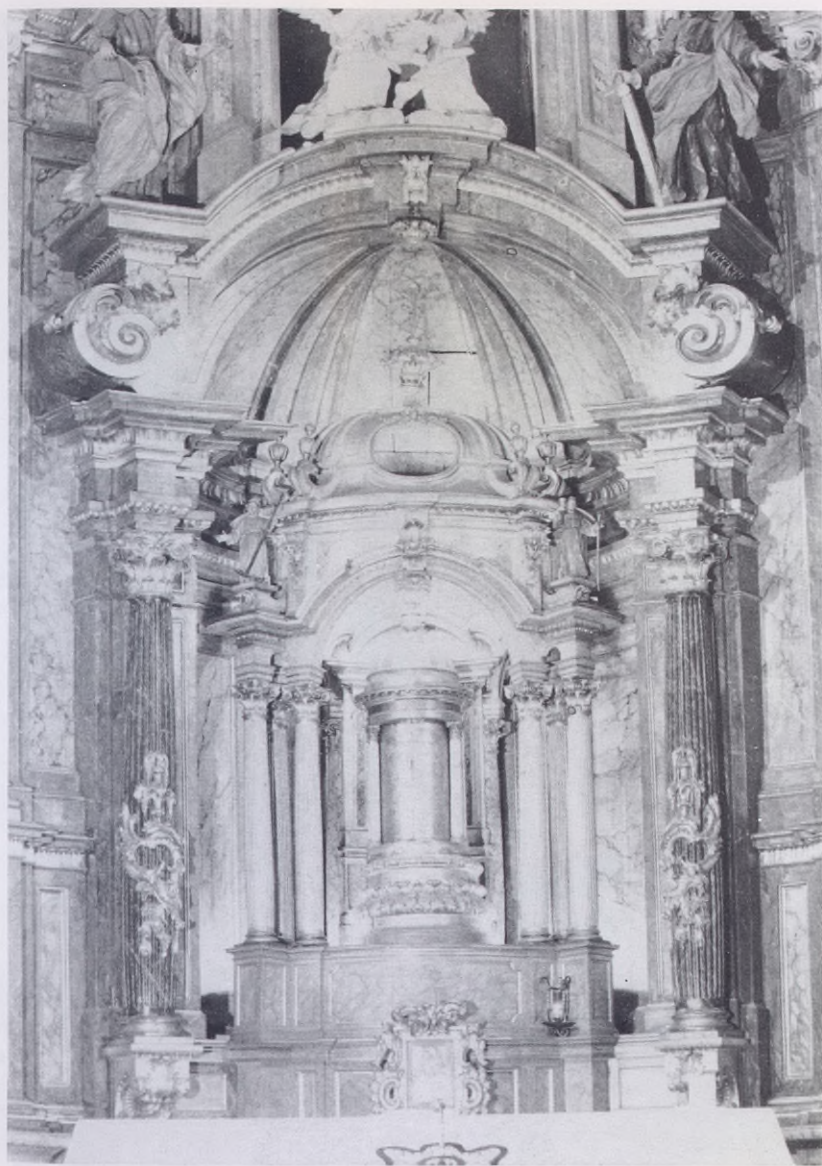
4. Fragmento del entablamento y capiteles del retablo de Zumárraga.

Como ya advertimos antes, al hablar de los cambios propuestos por el dorador Valentín de Aramburu, el interesante efecto plástico de los modillones que guarnecían el friso del entablamento, tan típico en las obras de la Corte madrileña de la segunda mitad del siglo anterior, no faltó en el retablo, aunque hoy hayan desaparecido (Fot. 4). A él acudía Jáuregui para dotar a sus expresiones arquitectónicas de un considerable acento barroco, entrecortando la continuidad del entablamento clásico a través del ritmo pareado que imponía a estos elementos. Desconocemos el carácter de éstos, pero a la vista de los empleados en sus otras obras, nos inclinamos a pensar que su tratamiento sería muy semejante: con acentuado resalte, aspecto claroscuro y posiblemente complementados con motivos adventicios; alojándose como un miembro de unión de friso y cornisa, en un juego de curvas contrapuestas.

El tabernáculo, otro elemento sustancial de sus composiciones, ha llegado hasta nosotros algo modificado (Fot. 5). Fue desposeído de su graderío, sustituido éste por un doble cuerpo basamental cajado, verificado con absoluta frialdad; y también de sus dos columnas de delante, que prestarían mayor articulación y barroquismo al conjunto. Actualmente se acompaña de la pieza neoclásica del ostensorio, que reemplazó al expositor portador en su remate de la Inmaculada de peana giratoria, de alta significación barroca.

Este templete es una arquitectura de planta elíptica, con columnas de orden compuesto y fuste estriado, sobre pedestales dispuestos de forma sesgada siguiendo la curvatura de la planta. Sus soportes, situados en diferentes planos, imposibilitaban la "visión clara" del tabernáculo, por ello, se eliminaron parte de los de su fachada. Este concepto enuncia una nueva valoración de la arquitectura y una crítica a los esquemas barrocos. Sin embargo, a pesar de todo, se puede apreciar el ritmo entrecortado de las rupturas de las partes del entablamento, que no fueron mutiladas (Fot. 6).

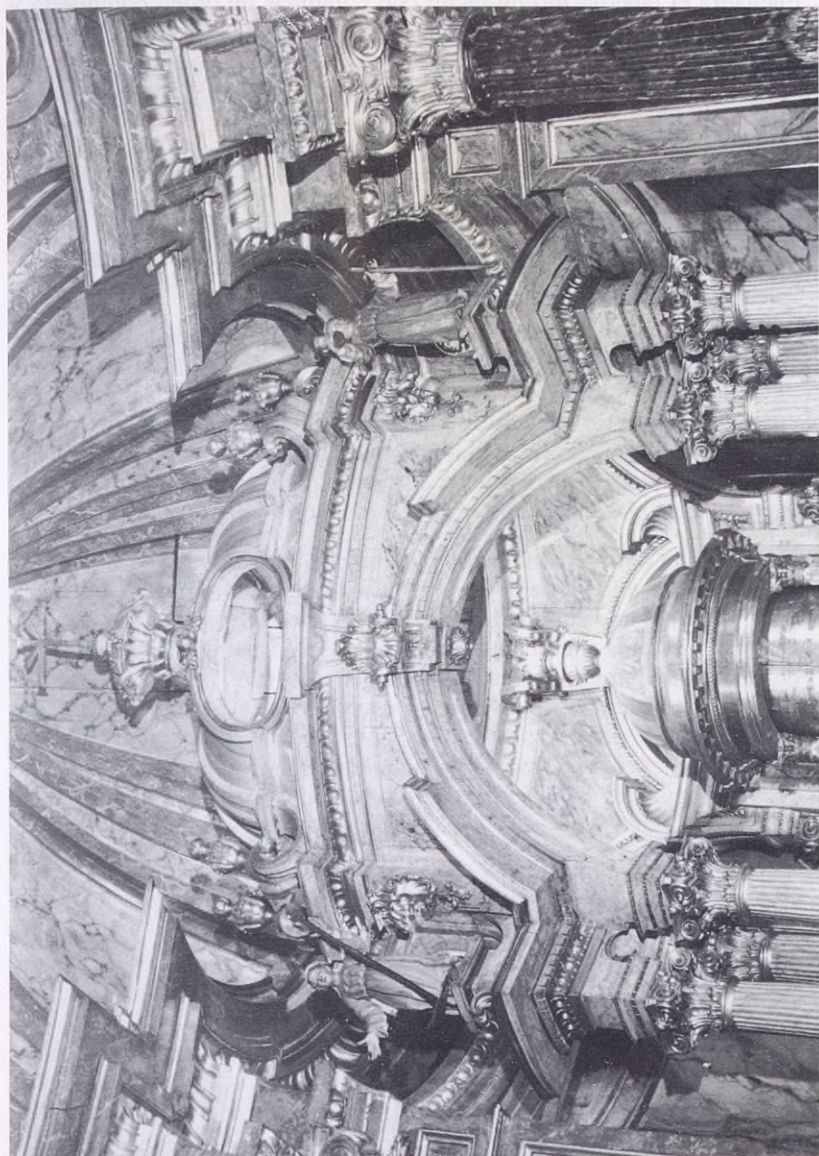
El cerramiento de esta pequeña edificación, resuelve su remate a base de una bóveda de igual trazado en planta y de poca altura, seccionada en segmentos y perforada con vanos ovales, por donde penetra la luz cenital. Esta cubierta posee una apertura mayor en su parte posterior, que permite conjeturar la posible iluminación a nivel superior, proveniente de la espalda de la hornacina de la Virgen, donde posiblemente se pensó colocar el transparente. La bóveda se une al anillo de su tambor por arbotantes gallonados, que se enroscan sobre sí mismos para instalar jarrones decorativos. Culmina la cobertura por un pedestal floral con cruz. Sobre la cornisa, a los lados, se colocaron figuras femeninas representando las virtudes teologales: la Esperanza con el ancla y la Fe con el cáliz (Fot. 7). En esta parte arquitectónica hay un sistema lineal de formas predominantemente curvas.



5. Templete del retablo de Zumárraga.



6. Tabernáculo, templete expositor del retablo de Zumárraga.



7. Detalle de la cúpula y cobertura de cerramiento del templo.

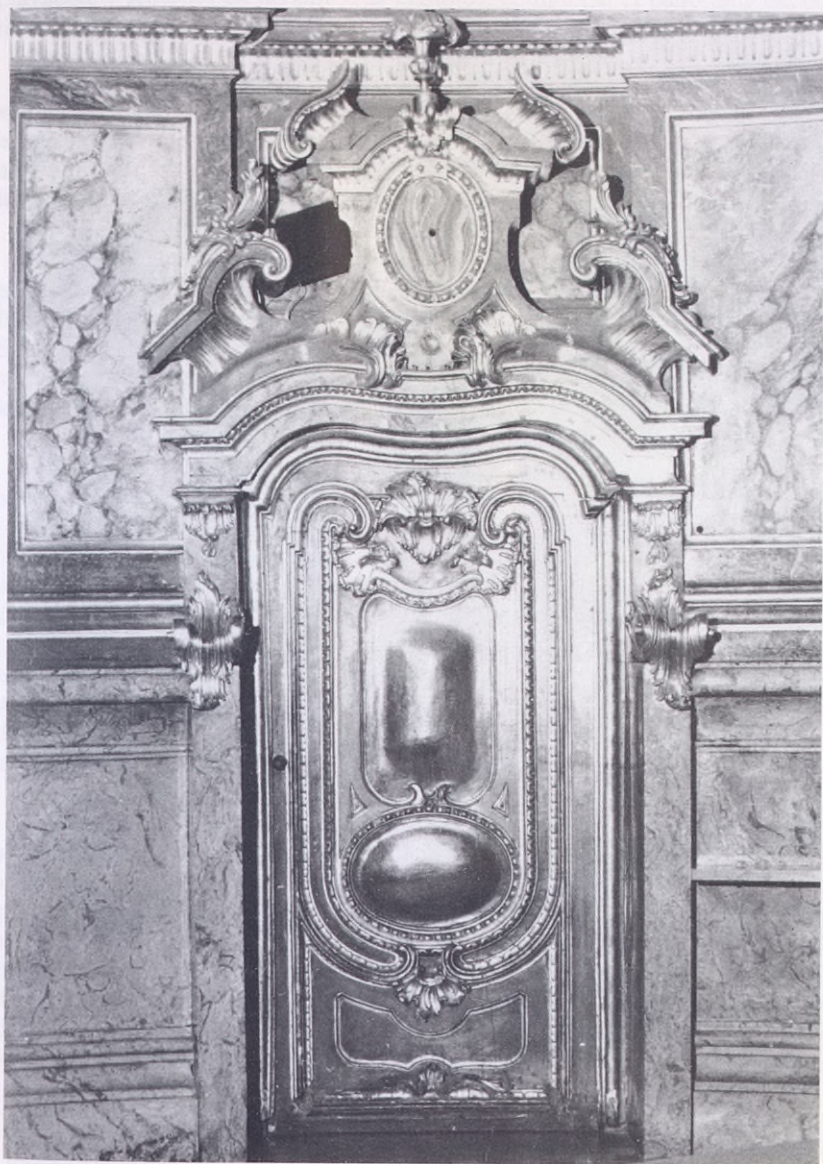
Encuadra el tabernáculo un nicho con columnas de orden compuesto y mayor altura, que soportan un entablamento sobre el que descansa un frontón mixtilíneo con remate de volutas de notable sentido plástico. Entre la marcada saliencia del templete y la concavidad del nicho que lo contiene, se aprecia un premeditado juego de contraposición de perfiles.

Sobre éste, la hornacina de la Virgen continúa enfatizando el notable y pronunciado ritmo ascensional del eje central, acogiendo, gracias a su complicado y fragmentario frontón de medio punto con porciones rectas y curvas, al conjunto escultórico rico de la Reunión Celeste. La calle central por tanto, queda configurada como un camino al cielo.

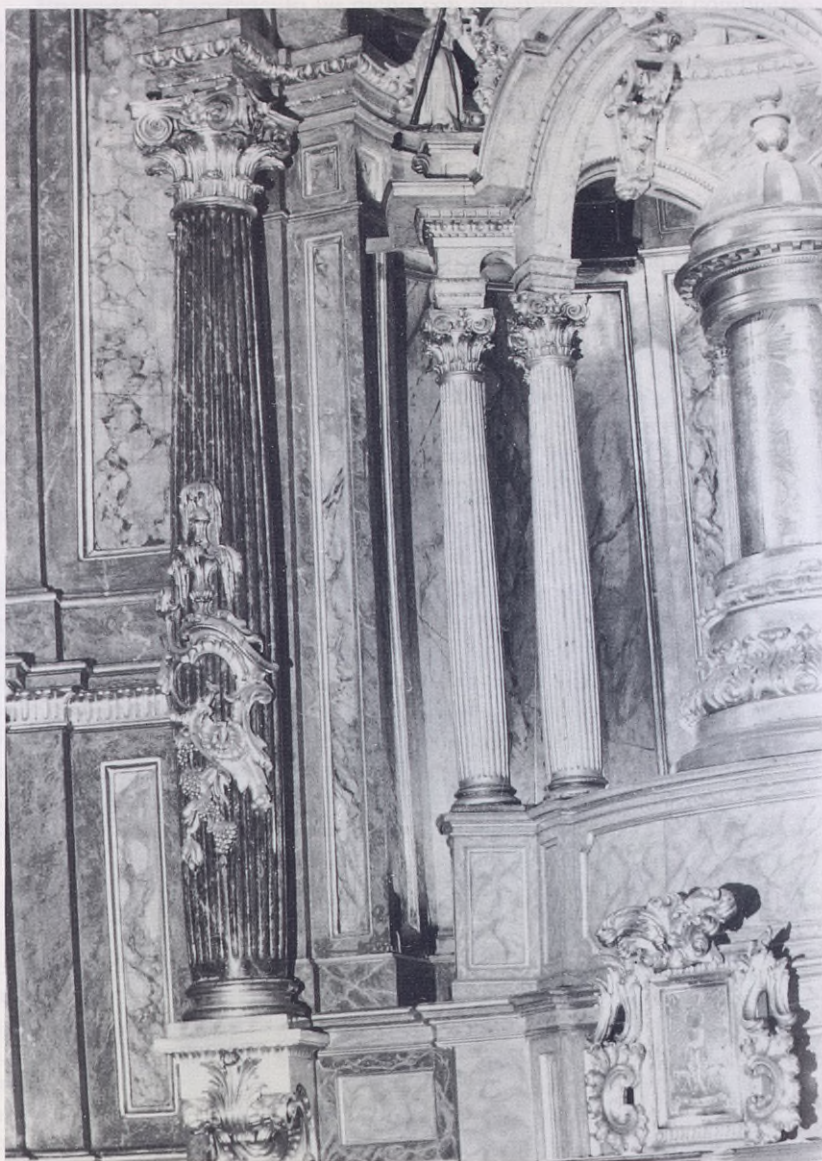
No podemos dejar de mencionar las puertas laterales (Fot. 8), obra de carpintería tallada de gran belleza, diseñadas aquí con dintel asombrosamente recurvado, desarrollando un vigoroso sistema de molduras. Su carácter plenamente rococó se expresa, a través de sus prominentes resaltes decorativos, espumas y motivos semejantes a plumas, talladas en buena madera. Como remates ostentan copetes con óvalos y porciones molduradas de formas enormemente movidas, que encierran elementos rococó.

En general la obra se concibe bajo un amplio rango de escalas en órdenes de columnas, yendo desde el gigante hasta el de menor tamaño. La planta del retablo describe una curvatura cóncava. Se puede decir que todo el retablo, se articula en cada tramo mediante formas sesgadas. Utiliza Jáuregui, el procedimiento de contraer la planta hasta llegar a la clave, pero el cascarón se muestra reticente a seguir, el movimiento que parte del pedestal y llega hasta la cornisa de remate del cuerpo. Se aleja por tanto del tratamiento borrominesco que podía tener su cerramiento, acoplándose solamente su bóveda de horno a la única articulación de los nervios, sin depender del movimiento de planta.

Su arquitectura, aunque disciplinada en su ornamentación por el cambio de gusto, es rica, recurriendo a detalles de gran finura, siendo el motivo principal las rocallas en forma de escusones o cornucopias doradas, de exquisita delicadeza. Algunas veces, estos repertorios se mezclan con otros elementos en las columnas como racimos de uvas, o jarrones de los que parece fluir un líquido espeso (Fot. 9). Hay expresiones decorativas de morfología interesante, en los apoyos de los ángeles músicos de los laterales del retablo, y en las jambas de las puertas; éstas ornamentaciones se deslizan como masas grumosas y poseen la instantaneidad de lo mutable, contenido esencialmente barroco, que recuerda algo en su tratamiento a los motivos, de indefinible naturaleza, de los retablos de los Tomé. Espléndidos pebeteros con tapaderas que describen curvas y contracurvas, adornos avolutados sobre los que se sientan ángeles en la bóveda; medallones redondos con flores de pétalos ex-



8. Puerta de acceso a la sacristía del retablo.



9. Detalle de las columnas del retablo y templo.

playados, y festones en las pilastras gigantes, completan el panorama decorativo del con junto.

En cuanto al dorado no se llevó de forma total al retablo como se observa, pues bajo el criterio de la época tardía en la que se realizó, había proscrito el recubrimiento total, en aras de la imitación a mármoles, jaspes y porcelanas. Así pues, esta suntuosa labor se verificaría en los repertorios ornamentales, capiteles, repisas, y fustes del tabernáculo.

La arquitectura retablística de Tomás de Jáuregui tiene precedentes en su entorno, en las empresas artísticas llevadas a cabo por el arquitecto Miguel de Irazusta algunas décadas antes. Concretamente en los retablos mayores de Santa Marina de Oxirondo de Vergara³³, y la parroquial de Segura³⁴, pues se construyeron siguiendo un orden estructural muy semejante, que Tomás reitera después en sus obras con la misma dignidad, excelencia y estimación.

Respecto a la escultura, el retablo mayor de Zumárraga conserva en la actualidad cuatro bultos de menor tamaño de querubines con diferentes instrumentos musicales en el cascarón, más los conjuntos de la Asunción de la Virgen, y el del Padre e Hijo. También se superpusieron las figuras de San José y San Joaquín a las repisas del banco, añadiéndose las imágenes de San Pedro y San Pablo sobre los extremos del frontón que culmina el nicho del templete eucarístico, a los lados del edículo de la Virgen. Además se incluyen, fuera de contrato, los dos ángeles con trompetas que cierran el retablo a modo de paréntesis. Exceptuando las figuras de los dos santos de las cajas y de la Virgen, todas ellas aparecen sin encuadramientos, independizadas de la arquitectura.

Las tallas de San Ignacio de Loyola (Fig. 10) y San Felipe Neri (Fig. 11), adaptadas a los nichos después de realizadas, muestran un idéntico atavío, vestidos con los ornamentos de culto: alba blanca recogida en numerosos pliegues aristados en los brazos, y ribeteada en su parte baja de un ancho y bien conseguido encaje negro, que aligera los extremos; casulla con dibujos dorados pintados a punta de pincel, manípulo y nimbos - en su día bonetes-. San Felipe Neri muestra, a través de la figura de un angelito desnudo, el libro de la fundación de la Congregación del Oratorio. El Santo Fundador jesuita se acompaña igualmente con una figura alada que porta el anagrama de la

(33) Miguel SAGUES SUBIJANA: "Cuatro retablos barrocos guipuzcoanos". BAP. 257-271.

(34) María Concepción GARCIA GAINZA: "Dos grandes conjuntos del barroco en Guipúzcoa. Nuevas obras de Luis Salvador Carmona". Revista de la Universidad Complutense (1973), 81-109.



10. San Ignacio de Loyola.



11. San Felipe Neri.



12. San José.

Orden; él mismo señala el libro de las Constituciones que abierto entre sus manos deja ver el lema ignaciano de “Ad maiorem Dei gloriam”.

Las dos estatuas se identifican perfectamente, a pesar de la semejanza de sus atuendos. La personalidad de San Ignacio, semi calvo y con barba recortada tiene valor de retrato; su rostro es pensativo pero manifiesta su fuerte carácter, que rima con el impetuoso movimiento diagonal de la casulla que se separa del hábito, marcando la línea esencial de la visualización de la escultura. San Felipe fomentador de la oración y los sacramentos, por lo cual lleva vestidos sacerdotales, se le encarna con mayor edad, y un destacado acento de espiritualidad en su mirada, sus facciones son finas y adelgazadas. Ambas figuras se apoyan en pedestales de nubes como muchas estatuas de la época, equivalente a la supuesta estancia en el cielo.

Imágenes de muy buena calidad son las del esposo y padre de la Virgen. San José (Fot. 12) lleva al Niño Jesús en brazos y la vara florida, siguiendo la iconografía tan divulgada desde el Renacimiento y llena de sugerencias, de la escuela granadina y sevillana; viste túnica talar verde clara y manto contrastando de color anaranjado. Las telas de bordes delgados y volados se recogen en el brazo izquierdo trabajadas a base de pliegues amplios ondulados y pictóricos de notable dinamismo, aunque algo acartonados en la zona de la rodilla que adelanta. Su rostro está bien detallado e individualizado. Elige Mendizábal un modelo para la efigie maduro, varonil, de mirada dulce y a la vez triste. Las manos de dedos excesivamente alargados son característica de su ejecución.

A San Joaquín (Fot. 13), empuñando su cayado como atributo, se le presenta con brazos en diagonal, túnica corta oscura terminada en flecos, manto largo rojo de revés blanco y cuello imitando armiño; ambas prendas están profusamente abotonadas, y sus anchas y largas mangas siguen exageradamente el convencionalismo barroco. La figura lleva en la cabeza un tocado, recogido a modo de turbante con una piedra preciosa sobre la frente. Su rostro se caracteriza por sus largas barbas de pelo castaño oscuro, peinado a base de pequeños mechones de gran realismo, movidos en sentido oblicuo, manera de la que se sirve el Barroco para expresar dinamismo. El gesto de las cejas onduladas también es otro recurso muy utilizado en este periodo, recuerdan en su tratamiento la expresión de la anteriormente descrita de San Ignacio, al dejar demasiado plana la zona del entrecejo. La escultura del venerable anciano evoca en su atuendo a la de San Joaquín del retablo colateral de Nuestra Señora del Rosario de Lesaca, pues calza como él botas de hebillas y tocado cónico con idéntico adorno. En Zumárraga la figura eleva ampliamente el brazo derecho adoptando una actitud más teatral, y deja caer



13. San Joaquín.



14. San Pedro.



15. San Pablo.



16. Grupo de la Asunción de la Virgen.

el ropaje de delgada consistencia en trazados semirectos y en curvas amplias, doblando hacia atrás, como en Navarra, el borde de su bajo.

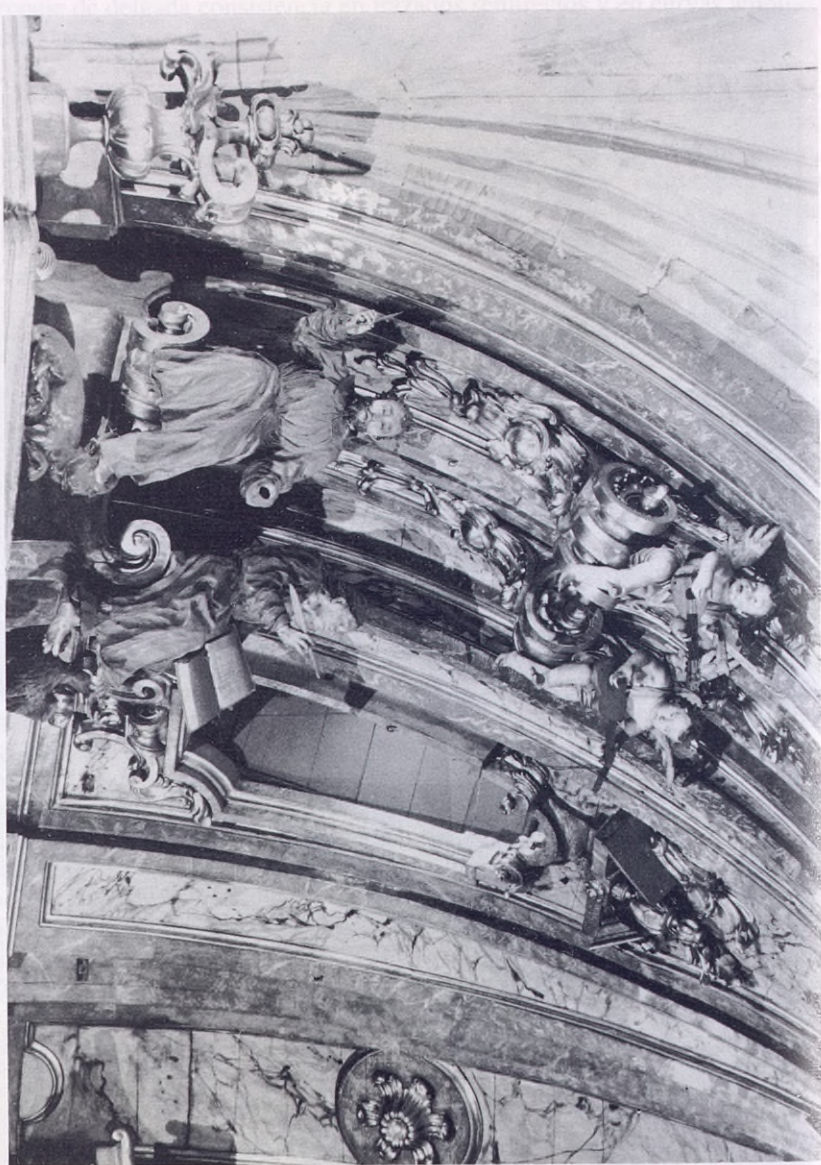
San Pedro y San Pablo (Fot. 14 y 15) forman pareja a los lados de la Virgen. Son figuras contrapuestas, uno mira hacia abajo y el otro hacia el cielo, portando el primero las llaves y el libro de apóstol, y el segundo la espada. San Pedro se cubre con túnica verde y su compañero azul y los mantos son asalmonado y rojo, de policromía llamativa e intensa, resolviendo la vuelta de sus paños con movimientos variados. Ejemplifican figuras de notables cabezas, rostros realistas y apurada talla en cabellos y facciones. Sus ropajes están tratados de manera barroquizante, logran la impresión de mayor movimiento a través de la disposición flotante de los tejidos, que se quiebran en ondulaciones poco profundas.

El grupo de la Asunción (Fot. 16) es el más significativo y notable del retablo, por ser la patrona y la advocación de la iglesia. La efigie, de mayor tamaño que el natural, abre sus brazos en diagonal. Las facciones del rostro de la Virgen son menudas y poseen una gran dulzura, mira hacia el cielo y lleva la cabeza semidescubierta, ladeada, perdiendo el eje de simetría, y se corona por un círculo amplísimo de estrellas que parece flotar en el espacio. Su policromía en el atuendo es la habitual: túnica ceñida blanca y manto azul. Este describe una línea ondulante envolvente que se eleva por detrás de ella. El movimiento que pretende representar es el producido por un viento que no es de este mundo, algo sobrenatural. Un trono de nubes la sostiene y angelitos desnudos se aproximan revoloteando, empujándola en su subida al cielo. Impulsan el conjunto dos ángeles mancebos de mayor tamaño, que unen sus vestidos por delante, cerrando por debajo la composición. La Virgen es un ser celestial suspendido en el abismo inconmensurable del tiempo y el espacio. La fusión de las figuras de bulto redondo del grupo se efectúa con pleno dinamismo barroquizante mostrando una gran libertad. Hay en el conjunto plena teatralidad y búsqueda de un efecto escenográfico en la composición, conseguida a través del juego de actitudes de las imágenes en el espacio. En el tratamiento se pretende absoluta actividad, reclamándose la atención del espectador para penetrar en el prodigio que se está realizando. Todo se resuelve con variedad, sin caer en la reiteración monótona, dejando que la vista se deslice hacia arriba, hasta llegar a la visión de la gloria celestial.

Artísticamente la composición de la Asunción forma una figura romboidal, que parte de la cabeza de la Virgen, sigue por los brazos hasta llegar a los angelitos que revolotean, para deslizarse inversamente a través de las alas de los ángeles jóvenes y cerrarse con sus mantos. Esta cuenta con una tremenda garra plástica por sus violentos revoloteos de paños, y notable belleza en el

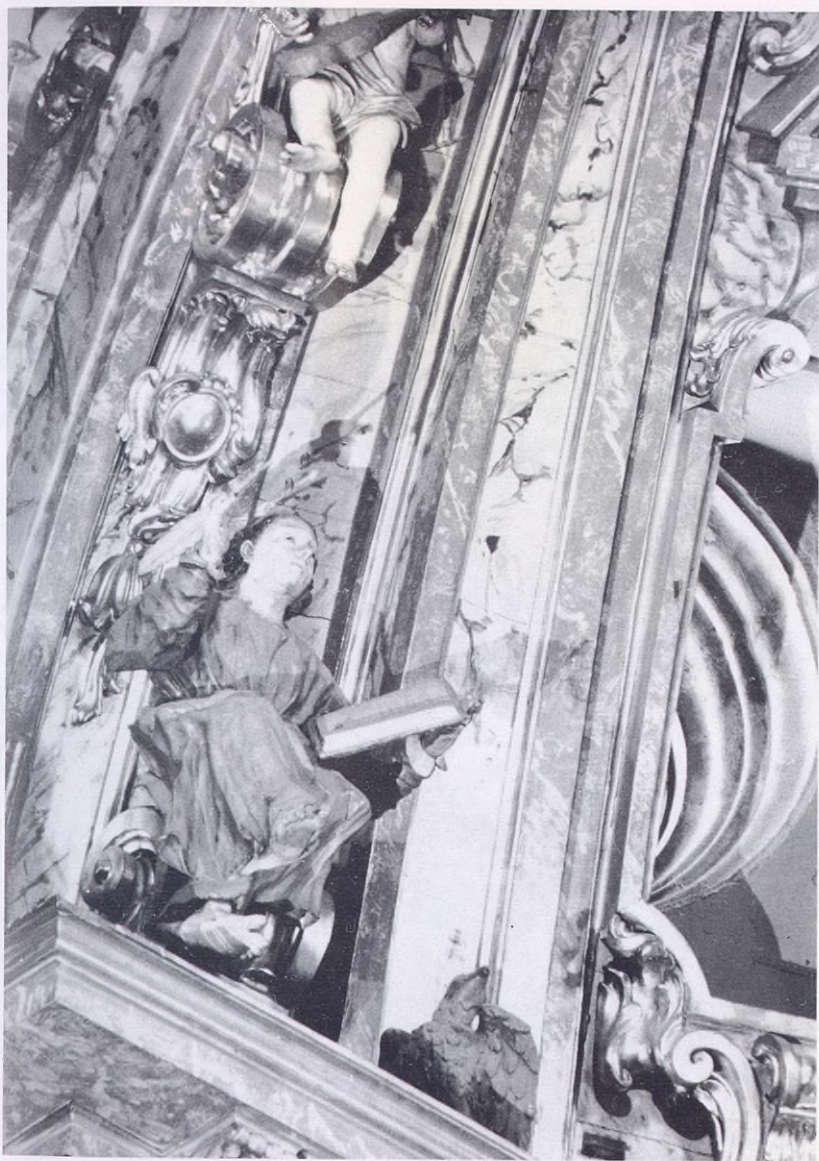


17. San Mateo.



18. Los Evangelistas San Marcos y San Juan.

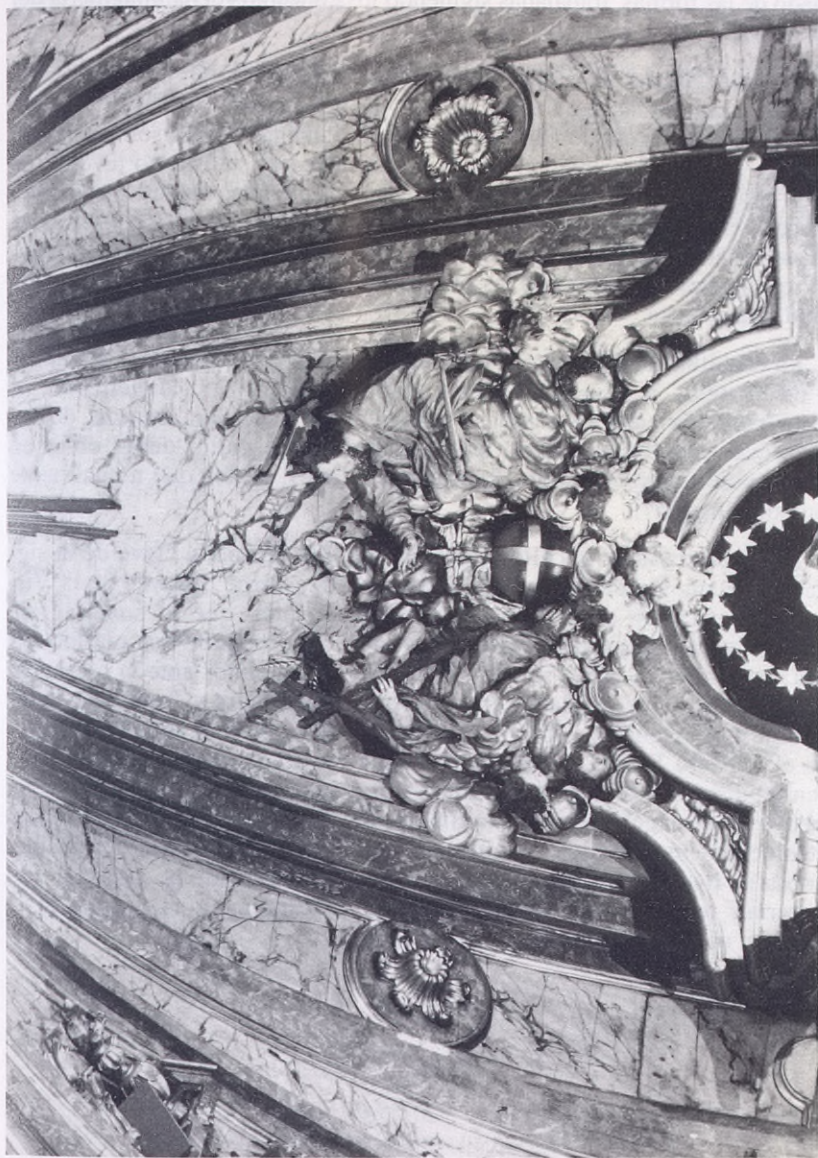
Los ángeles jóvenes y castros sin los brazos. Esta obra con una tremenda
plástica por sus violentos movimientos de paños, y notable belleza en el



19. Detalle de San Juan.



20. Angel músico del costado del retablo.



21. Conjunto de Dios Padre y Jesucristo.

cuidado de las formas, trabajadas siguiendo los conceptos de la imaginiería del siglo XVIII.

Los evangelistas en actitud sedente dispuestos a escribir, aparecen instalados sobre las volutas que forman los nervios del cascarón (Fot. 17, 18 y 19). Portan los atributos que los distinguen ordinariamente. Todos son de rostros barbados, excepto San Juan, al que se le reconoce por su aspecto juvenil. Se cubren con túnicas de gran sencillez, de movidos pliegues menudos en arista, que caen generalmente con flexibilidad, multiplicándose profusa mente en las mangas; están trabajados, a pesar de su altura, con bastante cuidado. Sobre ellos los ángeles desnudos con las piernas cruzadas tocan la flauta, el violín, el laud y la guitarra.

La escultura de Mendizábal está sobriamente policromada. Los plegados de las telas, a pesar de algunos abombamientos y su dinamismo, se pliegan con sobriedad en algunas estatuas como la de San Joaquín, dejando extensas superficies lisas o leves pliegues. El escultor debió obrar en 1766, también para el retablo, cuatro medallones, de los que actualmente no queda ninguno³⁵.

La iconografía de la calle central del retablo nos da la clave de la significación iconológica del mismo. Cristo se hizo carne a través de la Virgen -representación de la Inmaculada desaparecida- que lo concibió sin pecado original. A los lados aparece su padre San Joaquín y su marido -de quien desciende y a quien se une-. Esta subió a los cielos ante la presencia de los apóstoles que quedaron en la tierra, y Dios Padre y Jesucristo la reciben en una escena de júbilo, acompañada de la milicia angélica. Cierra todo el Espíritu Santo, la paloma que flota en la luz resplandeciente, por quien mediante su obra y gracia ésto se consigue. Los evangelistas narran el hecho y los ángeles con sus trompetas anuncian el acontecimiento. Los santos de las cajas son los ejemplos escogidos por la devoción del pueblo. La obra se puede interpretar como una progresión desde lo material a lo inmaterial, pretende una glorificación de la Virgen en el pasaje de la Asunción, al cual se subordina todo el resto.

(35) Luis MARTINEZ KLEISER: *La villa de Zumárraga*, 110.

SIGLAS Y ABREVIATURAS

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

AHPG.T. Archivo Histórico de Protocolos de Guipúzcoa. Partido Judicial de Tolosa (Tolosa).

AHPG.V. Archivo Histórico de Protocolos de Guipúzcoa. Partido Judicial de Vergara (Oñate). BAP Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País.

P. Protocolo notarial.

R. V. Reales de Vellón.

Al estudiar el cuadro del tema de los molinos de Zumarraga cuando por azar topé con un documento que me pareció altamente interesante, cual es el censo censal de votantes de Zumarraga del año 1890, que se publicó en el Boletín Oficial de la provincia del 28 de octubre de ese año. En él aparecen todas las votantes, varones desde los 25 años, indicando su edad, profesión, profesión y su grado de alfabetización.

Además de conocer los apellidos de cada uno de ellos, lo que permitiría encontrar el nombre de algunos antepasados de los actuales moradores de la villa, el listado en cuestión nos ofrece un óptimo cuadro sociológico de aquella población hace ahora justamente un siglo, del que fácilmente pueden desprenderse distintas lecturas y confeccionarse análisis más o menos detallados.

Así, y tras valorar el indudable interés que el decenario puede tener para muchos lectores, he decidido sacarlo a la luz elaborando el cuadro que sigue de nombres y estadísticas para una adecuada ilustración de los datos del censo. Con ello pretendemos dar una cierta amplitud, según de observar nuestros lectores a partir de aquel documento.

Propedemus por decir que Dicha tabla hace un siglo dividida en dieciséis grupos de población: su zona urbana, por una parte (Sección 1), y zona por otra (Sección 2).

Cuadro N.º 1

Relación alfabética de los oficios que se daban en Doba, con referencia del número de votantes y alfabetización de cada uno.

Recordemos antes de entrar en materia que hasta la II República el derecho a voto de las mujeres no fue reconocido, por lo que el listado que aquí se