

TOMAS DE JAUREGUI, MAESTRO RETABLISTA GUIPUZCOANO DEL SIGLO XVIII. APROXIMACION A SU OBRA

IGNACIO CENDOYA ECHANIZ

INTRODUCCION

El envío de trazas desde focos artísticos de primera fila, o la presencia de sus mismos artistas en el lugar de actuación, son dos de los factores de mayor relevancia para explicar la superación de esquemas arraigados en zonas marginales geográficamente hablando. Un mecenazgo generoso, un patronato audaz, son circunstancias que propician la creación de obras que llaman rápidamente la atención en torno suyo, posibilitando la adopción de nuevas formas de hacer, la puesta al día de autores de segunda fila muchas veces; en suma, la absorción de los principios estéticos vigentes y la renuncia a formas caducas ya. Pero no debemos dejarnos llevar inmediatamente por las fáciles conclusiones que de semejante generalización podemos extraer; no debemos olvidar la posibilidad de que esa zona alejada de los principales talleres nacionales, haga suyos de tal manera los nuevos principios, que llegue a cobrar protagonismo por sí sola, en la figura de alguno de sus autores.

La provincia guipuzcoana es uno de los territorios más privilegiados por lo que a esas obras foráneas se refiere. Baste recordar a tal fin las intervenciones vallisoletanas en los conventos franciscanos de Eibar y Aránzazu, construcciones tristemente desaparecidas, y de las cuales nada nos resta salvo la famosa cabeza de San Antonio que Gregorio Fernández realizara para el segundo de los cenobios citados. Del mismo autor son el *Ecce Homo* y la imagen de San Ignacio que, tras seguir diferentes rumbos, se conservan en las poblaciones de Azcoitia y Vergara respectivamente. Sin embargo, la influencia ejercida por el maestro gallego afincado en Valladolid, hace tiempo que recibió la atención merecida; es por ello, que no entraremos a valorarla en estos momentos, habiéndonos propuesto, además, centrarnos principalmente en los aspectos arquitectónicos del mueble litúrgico por excelencia, aunque sin olvidar por completo el resto que lo conforman, especialmente la escultura policromada. Siguiendo con las referencias al siglo XVII, conviene recordar también la traza que para el retablo mayor de la iglesia parroquial de Azcoitia enviara el tracista jesuita Pedro Bautista de Medina desde Madrid.

El siglo XVIII, espléndido una vez superado su primer tercio, cuenta con

la aportación de algún que otro maestro cántabro en las primeras décadas del mismo. Sabemos del papel jugado por los artistas de esa procedencia, quienes engrosan sin descanso un fructífero flujo con los talleres vallisoletanos, dejando amplia muestra de su hacer en los años del churrigueresco. Ejemplo de ello es la realización por parte de Pedro de Quintana del retablo mayor de la parroquia de Legazpia, enorme organismo vivo, que sólo a la luz de las cuantiosas luminarias que en la época lo alumbrarían, propiciando un rico juego cromático de luces y sombras, podríamos entender en su totalidad, un efectivismo común a esta época, y que de modo lamentable olvidamos en muchas ocasiones hoy, sin recordar del mismo modo su pertenencia a una verdadera liturgia en la que conviene subrayar su sentido didáctico apoyado por lo general en sermones del oficiante, marcando una evidente continuidad en este aspecto con las portadas medievales.

Pero es a partir de la década de los cuarenta cuando se llega al verdadero cénit. Además de la rica personalidad de los Ibero, es Miguel de Irazusta el personaje clave para entender esta verdadera eclosión artística, propiciando un auge que en su contexto bien merece un tratamiento pormenorizado, labor que no nos es posible acometer aquí, ya que supera los objetivos propuestos. Este artista guipuzcoano, procedente de Alquiza, residente sin embargo en Madrid, traslada en fechas tempranas un modelo retablístico procedente de la corte, llamado a tener un inmediato éxito. Elemento a subrayar es, además, la presencia de imágenes de enorme calidad en varias de sus obras, contratadas como fueron con un artista de gran talla en Vergara y Segura, Luis Salvador Carmona. Tampoco desmerece la labor de Juan Bautista Mendizábal I en Idiazábal, al amparo de una imagen titular que presumimos salida de la gubia del escultor de Nava del Rey, sin que podamos decir lo mismo del retablo mayor de Olaverriá, donde las vicisitudes sufridas por la arquitectura del mismo y la escasa prestancia de las imágenes que lo pueblan, no nos dan la medida adecuada de su tracista.

Aunque las intervenciones de maestros foráneos siguen estando presentes durante años, con fray Jacinto de la Sierra como ejemplo más característico, es ese modelo de retablo-cascarón el que toma total supremacía. Formado por un basamento pétreo, alto banco provisto de mensulones con cabezas de querubín en su frente, cuerpo principal y único ordenado por columnas y pilastras gigantes que cuentan con un camarín para el titular por regla general, remate en cascarón a modo de verdadera bóveda celeste y planta curva, este grandioso mueble de raigambre borrominesca caló muy hondo. La disposición de las imágenes resulta casi invariable, con un primer nivel intermedio en el que aparece la imagen titular escoltada muchas veces por Pedro y Pablo, y finalmente ese cascarón al que definíamos como bóveda celeste, ocupado como se halla por la Santísima Trinidad y a sus dos lados los Evangelistas, sin que falte la presencia de querubines en mayor o menor número. Para terminar de caracterizar este tipo de retablo, debemos decir que, aunque el dorado que en la época se le aplicaba resultaba ser el complemento ideal, los años transcurridos hasta esta labor o lo tardío de su construcción, hizo que recibieran muchas veces un recubrimiento neoclásico que echaba a perder en gran medida el sentido originario de la obra.

La muerte de Miguel de Irazusta provoca un pequeño vacío en este rico merca-

do que, en gran medida, suple Diego Martínez de Arce, maestro retablista presente a la sazón en Segura efectuando la maravillosa máquina de la iglesia parroquial de esa villa. Tras regresar a Madrid, continúa enviando trazas desde allí, lo cual nos demuestra su importancia y la alta consideración en que los patronos de la zona debían tenerle. Sin embargo, debemos subrayar que un alto número de estos diseños eran de colaterales, obras sin la prestancia necesaria para demostrar su elevada cualificación. Por contra, uno de sus discípulos —así denominado por la misma documentación—, Tomás de Jáuregui, recoge en estos momentos el relevo del maestro de Alquiza y comienza una amplísima labor que nos resulta desconocida todavía en su totalidad, pero que resulta espectacular a la luz de lo que sabíamos, y sobre todo de lo que en estas líneas hemos de ver, caracterizando su obra por vez primera.

Así, de esta manera, por medio de un artífice local, esta zona recupera un protagonismo perdido muchos años antes con la desaparición de figuras de la talla de Juan de Anchieta, máximo exponente de un romanismo que prendió con inusitada fuerza, haciéndose sentir su influencia durante mucho tiempo. Aunque esta nueva «edad de oro» tiene como origen un modelo y estilo provenientes de la corte, es de resaltar que son intérpretes del país —Irazusta y Jáuregui— quienes lo hacen suyo, dotándolo de un desarrollo esplendoroso que hace que nos atrevamos a considerar a los maestros guipuzcoanos entre los mejores del momento en la península, catapultando sus realizaciones hacia la cima artística de estos años. Difícil resultaría encontrar tantas y tan buenas obras en una franja de terreno tan reducida, de no mediar la labor de un patronazgo emprendedor que, bien por necesidades imperiosas para el culto, bien por un afán competitivo, hace frente a los grandes gastos que tales máquinas ocasionan, al amparo, ciertamente, de una coyuntura favorable.

TOMAS DE JAUREGUI. SU OBRA

Las intervenciones de Miguel de Irazusta en la provincia, bien de modo directo, bien mediante el envío de las trazas pertinentes, propiciaron la creación de una verdadera escuela retablística. Llegados a este punto, debemos recordar la finalización y consecuente carta de pago por el retablo mayor de la iglesia parroquial de Segura, documento este último en el cual Diego Martínez de Arce, maestro arquitecto y tallista natural de Medina del Campo y vecino de Madrid, nos habla de «don Miguel de Irasusta, mi maestro ya difunto»¹. Años después, en

¹ GARCIA GAINZA, M. C. *Dos grandes conjuntos del Barroco en Guipúzcoa. Nuevas obras de Luis Salvador Carmona*. «Revista de la Universidad Complutense. Homenaje a Gómez Moreno». Vol. XXII. Enero-marzo 1973. Pág. 82. Conviene subrayar las aportaciones de esta investigadora, quien mediante ésta y otras publicaciones ha dado las líneas maestras que han de permitir caracterizar de manera global el retablo barroco y su escultura policromada en Guipúzcoa. Es necesario para ello efectuar trabajos exhaustivos que completen totalmente el panorama; con este fin nació la obra que a continuación citamos, y que permanece en la actualidad inédita. CENDOYA ECHANIZ, I. *El retablo barroco en el Goierri. La constante academicista en Guipúzcoa*. (Memoria de licenciatura. Vitoria, 1989).

1756, se produce un pleito sobre la adjudicación de la factura de dos colaterales en la cercana localidad de Cerain, obras cuya traza había corrido a cargo del mismo Diego Martínez de Arce, «mro de todo credito en la Cortte», recurriendo al vicario de la iglesia a solicitar el informe de Tomás de Jáuregui y Juan de Aguirre, a quienes se califica como «oficiales y discipulos del dho Dn Diego martinez de Arce»².

Si bien el papel que el maestro arquitecto de Medina del Campo desempeñaba no es excesivamente resaltable, aunque debemos subrayar que sus intervenciones no nos resultan conocidas todavía en su totalidad, hay que recordar que durante el tiempo de su permanencia en Segura fue requerido con cierta regularidad para dar informes o tasar alguna obra. Además, algunos de esos colaterales que diseña se hallan ligados a escultores foráneos, como tendremos ocasión de comprobar, ligazón en la cual no es aventurado suponer que tendría algo que ver. Sin embargo, y sin intención de minimizar una calidad propia que sin duda poseía, posiblemente su importancia radique en haber sido intermediario entre las trazas de Irazusta, su maestro, y su discípulo Tomás de Jáuregui. Jalón de enorme trascendencia en este proceso debió de ser, sin duda, la confección del retablo mayor de Segura, donde casi con certeza trabajaría como oficial Jáuregui.

Ubicado en su contexto ya, una de las primeras obras en las que participaría Tomás de Jáuregui es en la construcción de un colateral para la ermita de Ugarte, en el municipio de *Amézqueta*, labor compartida con Juan de Aguirre. La firma del contrato se realiza en Segura el 14 de abril de 1748, documento por el cual sabemos que la traza de este colateral era obra de Diego Martínez de Arce, y que la cantidad a pagar no debía exceder de 5.000 reales de vellón. Además, las imágenes escultóricas debían de ser contratadas por los dos maestros retablistas, destacando las imágenes de Nuestra Señora del Pilar y de San Ignacio de Loyola³. Aunque no vamos a entrar a valorar esta obra que ocuparía el lado del evangelio, sí que conviene señalar que años más tarde, en 1759, Antonio de Arsuaga se comprometió a efectuar el colateral del lado de la epístola, «arreglado en todo al colocado a la otra parte del evangelio»⁴, afán de simetría inherente a esta época.

La siguiente participación conocida es en *Segura*, donde el 3 de julio de 1750 Jáuregui y Aguirre se comprometen a realizar el colateral del altar del Crucifijo

² Archivo Diocesano de Pamplona. Olo.-C/1.658-N.º 25 (1756). F. 15. Ambos maestros se hallan realizando obras de enorme importancia, y cuya autoría nos resultaba conocida ya. Tomás de Jáuregui trabajaba en Lesaca y Juan de Aguirre en la parroquia de San Nicolás en Bilbao. El pleito contiene una carta manuscrita del maestro de Medina del Campo, en la cual asegura que la labor a realizar «es obra q costara muchos jornales porq ai mucho q moldar a mano por ser muchas las bueltas q ai...». Ibid. F. 20v.

³ Archivo Histórico de Protocolos de Guipúzcoa. Oñate. Segura. Leg. 2.722. Francisco Jerónimo de Larrañaga. 1748. F. 98-100v. El material a utilizar debía ser el nogal, constante en la retablistica de la zona, y que contrasta con otras de la península. La licencia se había otorgado dos años antes, y debía estar colocado para el mismo año de 1748.

⁴ AHPG.O. Segura. Leg. 2.733. Francisco Jerónimo de Larrañaga. 1759. F. 110-113v. El remate había sido a candela, adjudicándose a Arsuaga por 5.930 reales. A su costa debían hacerse las imágenes del retablo destacando el San José y el San Francisco Javier, todo ello en el plazo de un año.

y Soledad de la iglesia parroquial. La construcción es sufragada por Valentín Tellería, y el autor de la traza resulta ser nuevamente el maestro arquitecto de Medina del Campo. Las condiciones que se señalan son, que el zócalo de madera y el cerrar con ladrillos o mampostería el altar, además de hacer el mismo altar, sean obra de los maestros, siendo el plazo estipulado para toda la labor el de un año. La cantidad destinada a tal fin era de 9.000 reales, de los cuales el vicario tendría que descontar lo necesario para pagar el diseño del mueble y la figura de San Juan Evangelista que estaba «mandado hacer en dha Corte de Madrid que se reduce a caveza, Manos, pies, Armazon y vestido de seda u otra tela, y su traida, despues que estubiese perfeccionada de encarnacion y de mas que necesitare»⁵. El dorado de este colateral y el dispuesto al otro lado, en la nave de la epístola, que se hizo después de modo idéntico a éste en cuanto traza y decoración, se realizó por José de Quintana, a quien se le señalaba en 1759 que debía de ser una «doradura en correspondencia del retablo mayor»⁶.

El retablo en cuestión, se dispone en banco, interrumpido en su parte central por unas gradas que dan acceso al nicho principal ocupado por un calvario de imágenes de bulto redondo; un cuerpo principal con columnas pareadas de capital compuesto y fuste con estrías recorridas por guirnaldas, paños colgantes y panoplias, en los extremos; sobre ellas un entablamento que se adelanta sobre las columnas adoptando forma circular, y dando paso al ático que se cierra en forma de frontón curvo partido en los extremos, mientras que en el centro se eleva por una especie de medallón que remata en un entablamento curvo con una gran cartela en lo alto. Limitado a ser mero artífice el maestro que nos ocupa, subrayaríamos sin embargo la calidad del Calvario, destacando cada una de las imágenes que lo componen. Demostrada documentalmente la procedencia madrileña del San Juan Evangelista, imagen de vestir, su delicado tratamiento se ve acompañado por la Virgen, contrastando con la rotunda anatomía de Cristo.

La primera obra en la que conocemos la intervención de Tomás de Jáuregui como tracista es en la población navarra de *Lesaca*, donde el mecenazgo de Juan de Barreneche posibilitaría la creación de un magnífico conjunto artístico. Tras la presentación de diferentes trazas, sería la del maestro arquitecto de Villarreal la elegida para llevar a cabo el retablo mayor de la iglesia de San Martín. El contrato se produjo el 30 de julio de 1751 con el mismo Tomás de Jáuregui, en mancomunidad con José de Zuaznabar, arquitecto de Ermua, y con Manuel de Ariznavarrete, arquitecto de Tolosa. El plazo concedido era de tres años, a contar desde Navidad de ese mismo año, y la cantidad fijada como pago ascendía a 4.000 pesos de a 15 reales de vellón. Aunque en este documento no se señalara nada al respecto, también los colaterales serían obra de los mismos autores. La calidad

⁵ AA. VV. *Monumentos Nacionales de Euskadi*. Tomo II, *Guipúzcoa*. Bilbao, 1985. Pág. 376.

⁶ AHPG.O. Segura. Leg. 2.733. Francisco Jerónimo de Larrañaga, 1759. F. 198-201. Además del dorado de los dos colaterales, actividades a realizar eran el lucimiento de las paredes situadas a los lados y dar color de tierra roja a los canceles, fijándose la cantidad de 14.000 reales para todo ello, dinero a pagar en los tres plazos de rigor.

de estos muebles se ve engrandecida por las imágenes de Luis Salvador Carmona que lo pueblan, conformando un magnífico conjunto retabístico⁷.

De evidente relación, más que con el de la iglesia de Santa Marina de Oxirondo de Vergara, con el retablo mayor de la iglesia parroquial de Segura, las columnas gigantes que ordenan el único cuerpo se hallan pareadas, concediéndose total y absoluta supremacía a la calle central. El orden descendente de las imágenes de las calles laterales y central —como ocurre en Segura— tiende a enfatizar el expositor que, en forma de templete abierto, ejemplifica la exaltación de lo eucarístico hasta casi sus últimas consecuencias. A partir de ese triunfo, de esa glorificación, la calle central y con él todo el retablo, asciende fugazmente hasta eclosionar en esa gloria cuyos rayos se expanden sobre esta enorme máquina repleta de vitalidad. A la luz de lo que aquí comenzamos a vislumbrar, es lógico apuntar que la huella de Miguel de Irazusta marca decididamente a Jáuregui, quien ha absorbido bien las enseñanzas que de las obras del primero se podían extraer.

Entre 1756 y 1757, el maestro guipuzcoano realizó los colaterales de San Sebastián y San Roque, y San Miguel para la iglesia de Santa Marina de Oxirondo de Vergara, dos colaterales que debía realizar a imitación de dos precedentes, razón por la cual difícilmente pudo probar su calidad⁸. Entre 1761 y 1764, trienio de Fray Juan de Landa, hasta seis retablos laterales realizaría entre el presbiterio y el coro de la iglesia conventual de Aránzazu⁹, lo cual vuelve a demostrar-nos la calidad e importancia alcanzadas por nuestro maestro, ya que el complejo franciscano fue lugar privilegiado por lo que a obras de arte se refiere, como la intervención de Gregorio Fernández, años atrás, demuestra.

Poco antes, el 3 de diciembre de 1756, firma la escritura de contrato del retablo mayor de la iglesia parroquial de Zumárraga, una vez concedida la licencia en septiembre de 1754. Por ese documento, Tomás de Jáuregui, maestro arquitecto de Villarreal pero residente en Vergara, junto con Juan Bautista de Mendizábal I, maestro escultor vecino de Eibar, se compromete a hacer el retablo según su propia traza —cediendo a favor de la iglesia su importe— entre el día nueve del mismo mes y el nueve de diciembre de 1759. Las precisiones que los patrones realizan son varias: que los cuatro chicotes dispuestos sobre los macizos de las columnas sean sustituidos por los Evangelistas, que en lugar de la imagen de San Francisco Javier se haga una de San Felipe Neri, que en lugar del Nazareno del tabernáculo se haya de poner una estatua de Nuestra Señora de la Concepción «con el adorno de raios a la espalda, y en torno de manera que con facilidad se la pueda dar buelta, y ponerse con los raios para adelante en ocasiones que el señor estubiere expuesto»; deben de realizar además un Sagrado Corazón, poner

⁷ GARCIA GAINZA, M. C. *Los retablos de Lesaca. Dos nuevas obras de Luis Salvador Carmona*. «Homenaje a don José Esteban Uranga». Pamplona, 1971. Págs. 327-363. Asimismo, y por lo que a la escultura se refiere, señalaríamos también MARTIN GONZALEZ, J. J. *Escultura barroca en España. 1600/1770*. Madrid, 1983. Págs. 386 y 387.

⁸ SAGUES SUBIJANA, M. *Cuatro retablos barrocos guipuzcoanos*. «BRSBAP», 1973. Págs. 244, 249, 269-271. GARCIA GAINZA, *Dos grandes conjuntos...* Pág. 101.

⁹ PASTOR Y RODRIGUEZ, J. de. *Historia de la imagen y santuario de Nuestra Señora de Aránzazu*. (Madrid, 1880). Bilbao, 1985. Pág. 189.

a los chicotes que se harán tras los Evangelistas instrumentos musicales como los que llevarían los que en primer plano disponía la traza, poner una puerta de acceso a la sacristía y en caso de ordenárseles otra para hacer simetría, bajar por su cuenta y riesgo el anterior retablo y utilizar el material de esa obra anterior, dándoles la iglesia la madera nueva a su costa a pie de obra¹⁰.

El contrato preveía 52.000 reales por la labor a efectuar, mediante pagos anuales de 4.000 reales. Ese mismo día, ambos maestros acuerdan entre sí que de la cantidad global, 15.000 corresponderían al escultor, y los 37.000 restantes para el maestro arquitecto. Sin embargo, debido a que de esos 4.000 reales anuales tan sólo 3.000 correspondían a Jáuregui, quien declara «ser estos mui pocos para el alimento de mi persona, familia, y muchos oficiales», solicita de diferentes vecinos de la villa que tomen a censo 22.000 reales que le permitan finalizar con prontitud el retablo, cediéndoles él por su parte esos 3.000 anuales hasta que recuperen su dinero. Si esto último sucede en 1757, es en 1759 cuando el maestro da documento de haber recibido efectivamente 20.549 reales y 17 maravedís por parte de algunos habitantes del lugar¹¹.

El nombramiento de maestro para la entrega del retablo se hizo el 13 de febrero de 1760, siendo elegido Francisco de Ibero para el examen de lo realizado. Si bien la escultura no se hallaba terminada todavía, no era éste el caso de la arquitectura, declarando el perito que ésta se halla «con toda perfección, curiosidad, arte y arreglo a la traza», excepto las puertas, realizadas pobremente y de manera desigual al resto. Antes, en junio de 1758, Ignacio de Alzola se había comprometido a construir el camarín para el retablo por 2.084 1/2 reales, debiendo estar finalizada su labor para septiembre del mismo año¹². Por lo que a este retablo se refiere, nos limitaremos a la parte arquitectónica, puesto que la escultura ya demandó un trabajo por nuestra parte, centrado en la figura y obra de los Mendizábal¹³.

Consta el retablo de alto banco sobre basamento pétreo, cuerpo principal y ático en forma de cascarón, adoptando planta curva para ajustarse a la cabecera; el recubrimiento pictórico demuestra ser ya posterior, neoclásico, pues se hace imitando materiales nobles. En los extremos se disponen ménsulas, con una cabeza de querubín en lo alto, sobre las que descansan las dos únicas columnas y las imágenes dispuestas a sus lados exteriores, extendiéndose el retablo fuera de la cabecera propiamente dicha por pilastras en cuyo pedestal hay decoración de rocalla. En el cuerpo único, la calle central se separa mediante dobles pilastras compuestas entre las cuales se disponen sendas cajas que acogen en su interior a imágenes. Más

¹⁰ AHPG.O. Zumárraga. Leg. 4.248. Juan Miguel de Echeverría. 1756. F. 34-38v. El anterior retablo, desmontado ahora, era obra de Juan de Apaeztegui.

¹¹ El convenio se halla en el mismo documento, en los f. 39-40v; la petición monetaria se halla en los f. 351-353. El último documento pertenece al Leg. 4.250 del mismo escribano, en los f. 225-226.

¹² El examen de lo obrado en AHPG.O. Zumárraga. Leg. 4.251. Juan Miguel de Echeverría. 1760. F. 32-35. El contrato con Alzola en el leg. 4.249 del mismo escribano, concretamente en los f. 99-102v.

¹³ ZORROZUA SANTISTEBAN, J. y CENDOYA ECHANIZ, I. *Precisiones sobre los Mendizábal, escultores guipuzcoanos del siglo XVIII. Nuevas obras en Vizcaya y Guipúzcoa*. «Kobie» (En prensa).

al exterior, hay una columna de capitel compuesto y con placas de rocalla y guirnaldas en su fuste, dando paso a imágenes dispuestas en el extremo y a esas pilastras laterales que enmarcan el retablo y que disponen de aletones sobre los cuales hay ángeles triunfantes. La calle central se halla ocupada en gran medida por un tabernáculo situado en una hornacina con columnas de pequeño tamaño, idénticas a las anteriores señaladas, y un remate circular que termina en los extremos en pequeños roleos. El tabernáculo propiamente dicho parece haber sido renovado con posterioridad, pues no acusa ningún rastro de decoración, adoptando forma de templo de carácter casi neoclásico. Sobre él, se encuentra la hornacina que acoge a la titular, rompiendo el entablamento y ocupando parte del cascarón, situándose justamente sobre ella a Dios Padre y Jesucristo. El cascarón, con apenas decoración, presenta a la altura de las cajas inferiores unos óculos enmarcados simulando hornacinas, a modo de transparente, solución plenamente barroca y de teatrales efectos.

Fiel al modelo de retablo-cascarón que tanto se prodiga durante estos años, conviene enfatizar algunas modificaciones que aquí se observan con respecto a obras anteriores, sobre todo la presencia de esas pilastras pareadas y las cajas que entre ellas se abren en las calles laterales, rompiendo el movimiento descendente presente en Lesaca. Desprovisto de la magnificencia de esta última, nos encontramos ante una realización de enorme serenidad, donde el sentido espacial ha sido tratado con gran riqueza. Aunque es el tabernáculo el elemento más importante de esta soberbia máquina, el mitigado sentido ascendente de las imágenes nos conduce hacia la Asunción de la Virgen, titular del retablo, que aparece escoltada por los principales apóstoles, Pedro y Pablo. Sobre ellos, observamos un sobrio cascarón rematado en una gloria cuya riqueza ha disminuido con respecto a precedentes anteriores. Nos encontramos, por tanto, ante una construcción de destacable distribución interior, y donde el barroquismo se consigue más por el uso exquisito de la luz, que por el abigarramiento decorativo.

La posible intervención de Tomás de Jáuregui en alguno de los retablos laterales de la iglesia de Santa María de *San Sebastián*¹⁴ parece factible al aparecer como residente en esa ciudad en el momento de firmar el contrato para la realización del retablo mayor de la iglesia de Santa María en *Gaviria*. El 1 de abril de 1766, aparece junto con su hijo Antonio Miguel, maestro escultor, comprometiéndose ambos a cumplir la traza del primero. El plazo de ejecución era de seis años y la cantidad establecida de 49.260 reales. Se les pagarían 300 ducados en quince días, 200 el 15 de agosto de 1766, 300 más el día de Pascua de Resurrección de 1767 y el resto mediante pagos anuales de 320 ducados por medio de la primicia¹⁵.

¹⁴ MURUGARREN, L. *Basílica de Santa María de San Sebastián*. San Sebastián, 1973. Pág. 34. Según éste, el maestro de Villarreal sería autor del de Santa Catalina, aunque el que lo define como «escultor cegamés» no parece hablar en favor del autor de esta atribución. Cabe la posibilidad de que se refiera al hijo de Tomás de Jáuregui, pero es evidente que éste no es autor de la escultura. ASTIAZARAIN ACHABAL, M. I. *La iglesia de Santa María de San Sebastián*. San Sebastián, 1989. Pág. 105. Apoyándose en Llaguno, esta autora juzga el retablo de San Pedro como obra de Jáuregui.

¹⁵ Archivo Histórico de Protocolos de Guipúzcoa. Tolosa. Leg. 573. Pedro de Osinalde. 1766. S. F.

Entre las condiciones impuestas, una de ellas obliga a que el maestro que contrate la obra se haga cargo de la traza, evaluada en 1.200 reales de vellón. Se exige también que el camarín diseñado tenga que ser sustituido por «dos arcos con cada ventana en la pared que esta detras del retablo». Las cinco imágenes principales costarían 8.060 reales, siendo toda la escultura una imagen de Nuestra Señora de la Asunción de seis pies con su tronco y serafines y dos mancebos; otras de San Andrés, San Pablo, San Miguel y San Lorenzo de cinco pies y dos tercios; sobre las «bolutas» de los dos muros otros dos mancebos; sustituir la Trinidad por un Corazón de Jesús, y sobre los macizos de las columnas situar cuatro doctores; entre los «columnios» del cascarón dos mancebos y sobre las cartelas de las pilastras seis chicotes; sobre los macizos de las columnas de la custodia veintidós serafines y dos mancebos o estatuas, y en la puerta del sagrario poner la Resurrección u otra insignia.

Además debían ejecutar dos águilas para la epístola y el evangelio, «como en Segura». Por último, debían de aumentar los colaterales de Nuestra Señora del Rosario y San Pedro, haciendo un nuevo cuerpo de tanta altura y anchura o más que el que cada uno de ellos tenía en medio, «que el cuerpo que lleva las columnas salomonicas, de manera que haga juego gracioso», debiendo de llegar su altura hasta la cornisa de piedra. Debían cubrir también las esquinas de esos colaterales mediante «llenar de arbotantes y de talla segun arte, y de manera que hagan juego y simetria con el retablo nuevo del Altar maior».

Tras la firma del contrato, el 7 de mayo del mismo año, la villa solicita que se desestime la puja que al parecer hizo Lucas de Camino, por ser «justa y arreglada la esra echa a dho Thomas de Jauregui», quien, sin embargo, no pudo finalizar el retablo, no por esa puja sino por su muerte pocos años después. De este modo, el 10 de agosto de 1769 se produce el nombramiento de peritos y tasación de lo hecho por el maestro arquitecto ya difunto, ante su hijo Antonio Miguel y cuñado Juan Elías de Inchaurreandiaga, maestro arquitecto también. El perito Manuel Ignacio de Murua, quien hace la tasación el 16 de octubre; siendo el precio acordado 49.260 reales, realiza el siguiente cálculo, 9.860 reales corresponderían a la escultura, 16.552 a la talla, 4.250 los colaterales y otros añadidos, 868 para varios y los 17.730 restantes corresponderían a la arquitectura. Como Tomás de Jáuregui había hecho la tercera parte de toda la arquitectura, decide que corresponden 6.778 reales, en los cuales incluye 800 por otros conceptos, a sus herederos¹⁶.

Desconocemos la fecha de entrega del retablo, pero en su estado actual denota una pintura neoclásica que varía muchos de los supuestos a realizar en el mismo. Asimismo, las imágenes que en él se contienen han visto disminuir su número, razón por la cual nos extendimos anteriormente en el condicionado del retablo. Por esa simulación de materiales nobles, también ha desaparecido la talla, encontrándonos con un retablo de planta rococó pero de disposición neoclásica, condición mucho más acusada que en Zumárraga, donde subsistía la labor de talla. De planta curva, el retablo consta de elevado banco, cuerpo principal, en el cual se disponen

¹⁶ Ibid. S. F., por lo que a la desestimación de la puja se refiere, y la tasación en AHPG.O. Segura. Leg. 2.750. José Angel de Eleizalde. 1769. F. 79-85.

dobles columnas gigantes de capitel compuesto mientras que en los laterales hay nichos entre grandes pilastras, y ático en forma de cascarón. En la calle central del único cuerpo, y cobijada por una hornacina prácticamente trilobulada, se halla la custodia, que adopta forma de templete, con columnas compuestas y sin talla. Sobre ella, se encuentra el grupo de la Asunción, que rompe el entablamento, dispuesta en una hornacina con columnas compuestas de menor tamaño a los lados, llegando hasta el desornamentado cascarón.

El resultado final no es en absoluto satisfactorio, con unas imágenes de mediocre factura, de pésima realización nos atreveríamos a decir. Por lo demás, la distribución del retablo nos habla efectivamente de su diseñador, aunque las variaciones sufridas y lo reducido de su tamaño, en menor grado, varían los principios que rigen su obra. Tal y como ocurría en Zumárraga, observamos la presencia de cajas entre pilastras, pero en esta ocasión las calles laterales presentan dobles columnas, deparándolas de la calle central además. Asimismo, poco afortunada resulta la hornacina dispuesta para la imagen titular, enmarcada como se halla por esas pequeñas columnas compuestas. La ausencia de talla y el revestimiento pictórico son, en última instancia, razones que explican la falta de calidad de esta obra.

Por las mismas fechas en que el maestro guipuzcoano contrataba la ejecución del retablo que acabamos de ver, hacía lo mismo con los colaterales de Nuestra Señora del Rosario y de las Benditas Animas de la iglesia de San Martín de *Cegama*. Si ya para 1757 debía de haber realizado la traza, como se nos indica al iniciar ese año las gestiones para la obtención de la necesaria licencia, no es hasta el 20 de agosto de 1766 cuando se firma la escritura de contrato entre los patronos y el mismo maestro. El trabajo debía de iniciarse en marzo de 1767 y finalizarlo para el primer día de marzo de 1769. La cantidad que se le pagaría era de 23.000 reales, pagaderos de la siguiente forma, 1.500 en el momento de realizar el contrato, 2.200 a fines de diciembre, 5.500 el 24 de junio de 1767, y el 24 de junio de los tres siguientes años todo lo que los frutos primiciales produjeran¹⁷. Sin embargo, la muerte del maestro arquitecto, «quien paso de esta vida a recibir el premio de sus obras», hizo que los patronos acordaran la construcción de esos dos colaterales con Antonio Miguel de Jáuregui y Tomás de Azquibel, corriendo de parte del último hacer la arquitectura. Se efectúa este contrato el 26 de septiembre de 1768, debiendo de estar finalizado uno de ellos para noviembre del mismo año, y otro para fines de 1769¹⁸.

El 21 de octubre de 1769, Manuel Ignacio de Murua hace el examen de estos colaterales, declarando que aunque se hallan correctamente trabajados, faltan las pirámides o jarroncitos de los remates de los intercolumnios, una caja para el sagrario del de Animas y cuatro grupos de serafines. El 11 de febrero del siguiente año vuelve el mismo maestro a examinar lo realizado, declarando en esta ocasión que todas las faltas señaladas con anterioridad habían sido ya corregidas. Sin embargo, dos días más tarde, Antonio de Arsua declara que faltan cuatro chicotes,

¹⁷ La petición de licencia en AHPG.O. Cegama. Leg. 1.549. Braulio de Irmo. 1757. F. 117. El contrato en el leg. 1.554 del mismo escribano. F. 204-207.

¹⁸ AHPG.O. Cegama. Leg. 1.555. Braulio de Irmo. 1768. F. 183-186v. Caso de que Azquibel no pudiera seguir, sería suplido por Manuel de Murua, maestro tallista vecino de Azcoitia.

una peana y seis serafines. Por fin, el 18 de septiembre del mismo año, Antonio Miguel de Jáuregui da carta de pago por importe de 25.765 reales, 23.000 por los colaterales y el resto por el guardavoz del púlpito y una puerta para la sacristía¹⁹.

Para la escultura, el mismo día del primer examen se pide licencia para hacer las imágenes y sacar a censo 600 ó 800 ducados de plata. A los pocos días, el mismo Antonio Miguel de Jáuregui declara la necesidad de hacerlas, pues «se seguira grande utilidad, para la promocion del Divino culto y evitar la notta, y deformidad, que resultaria de su falta». La licencia se otorga al poco, adjuntando un detallado examen del coste de cada imagen para calcular que el precio total sería de 10.350 reales. De este modo, el 28 de noviembre del mismo año se firma el contrato con el citado maestro por 9.350 reales, habiendo hecho rebaja de 1.000 reales que la fábrica acuerda pagarle si termina en el plazo acordado, dos años²⁰. En 1769 se le pagan al escultor 660 reales por los «Diseños que ha ejecuttado para hazer los bulttos para los dos coraterales», y ya al año siguiente la iglesia le abona 300 reales por unos ojos de cristal, traídos de Madrid, para las imágenes. El maestro cumplió el plazo fijado, por lo cual se le pagan 10.650 reales, 300 más de lo previsto por las mejoras introducidas según José de Echevarría, maestro escultor y estatuario de Azpeitia. Por último, el dorado es obra de José de Quintana²¹.

El retablo de Nuestra Señora del Rosario y el de las Benditas Animas son lógicamente idénticos en su arquitectura, y constituyen una verdadera obra maestra del tracista. Situados en la intersección entre el presbiterio y las calles laterales, se disponen diagonalmente, dejando ver al espectador tres de sus lados, cubiertos de imagería, claro está. El lado frontal consta de banco, cuerpo principal y ático, adoptando planta curva. En el banco se dispone en medio el sagrario, presentando el cuerpo principal una gran hornacina para las imágenes titulares que tiene como apoyos columnas compuestas de fuste acanalado con ligera presencia de guirnalda sobre él; a los lados, grandes columnas compuestas enmarcan a la hornacina, asentándose sobre ellas un entablamento que sobresale sobre el curvo que remata al nicho. Sobre esas partes del entablamento que sobresalen se disponen pequeños frontones curvos partidos, con virtudes sentadas encima a cada lado, escoltando al ático que adopta forma similar. De menor tamaño, las columnas han sido sustituidas por machones y las imágenes de virtudes por jarrones, coronándose la obra mediante la superposición de un frontón triangular con pequeños roleos hacia adentro en los laterales y amplia presencia de cabezas de querubines. En las que podemos definir como calles laterales situadas en planos distintos, la complejidad es menor, ya que se disponen imágenes entre pilastras.

¹⁹ El primer examen de Murua en AHPG.O. Cegama. Leg. 1.555. Braulio de Irimo. 1769. F. 184-185v. El segundo en el leg. 1.556 del mismo escribano, en los f. 10-10v. El examen de Arsuaga en este mismo legajo, en los f. 11-13, y la carta de pago de Jáuregui en el f. 106.

²⁰ La solicitud de licencia, declaración del maestro y concesión de la misma en AHPG.O. Cegama. Leg. 1.555. Braulio de Irimo. 1769. F. 182-183v., f. 199-199v., f. 250-251v.

²¹ AHPG.O. Cegama. Leg. 1.557. Braulio de Irimo. 1772. F. 16. Para el dorado, ver los leg. 1.557 y 1.558 del mismo escribano, f. 137-139 y 5 respectivamente

Se trata de un modelo muy similar al que utilizara Martínez de Arce en dos retablos laterales de Cerain. Variaciones a señalar serían las de ese frontón triangular superpuesto en el ático al entablamento curvo, y la disposición de las virtudes sobre frontones curvos partidos. Además, las necesidades impuestas por la disposición de tres frentes, hacen que el autor se decante por utilizar dobles columnas, pero de distinto tamaño, ordenando en cierto sentido el retablo en calles por medio de las columnas mayores. La misma presencia de esas calles en distintos planos contrapuestos ya es de por sí una novedad, complejidad técnica magníficamente resuelta por Tomás de Jáuregui.

En el colateral de Nuestra Señora del Rosario, se dispone lógicamente a ésta como titular, sobre nubes en las cuales hay cabezas de serafines, mientras que dos ángeles sostienen su corona. Aparece con el Niño que la mira mediante un giro de su cuerpo, en una composición acertada en cuanto tal, pero en la que de nuevo constatamos las deficiencias de su autor. En el remate se encuentra Santo Domingo, también sobre una nube de serafines, y con un crucifijo en su mano derecha y una cruz de doble travesaño en la otra, acompañándole «un perrillo con su acha en la boca» en palabras del vicario que dicta la licencia. Las virtudes representadas son la fe y la esperanza, mientras que en el lado que da al presbiterio se encuentra San Lorenzo, y al otro lado posiblemente San Gregorio.

Las Benditas Animas es la escena que preside el otro colateral, compuesta completamente por imágenes de bulto redondo. La representación no se dispone del modo señalado por la licencia, en la cual se decía, «la Madre de Dios del Carmen en ademan de alargar el escapulario estatua islada, y de tamaño de seis pies en un trono de nubes con varios serafines y dos manzevos graziosamente puestos obrando estos cada uno el alibio de las Almas abrazandolas para sacar de las llamas en que estan representadas». Concretamente, se ha sustituido a la Virgen por la usual representación de la Santísima Trinidad, escena en la cual existe una desproporción anatómica en los efigiados. En el remate, aparece San Ignacio, portando la custodia y vestido con dalmática. Las virtudes representadas son las de la caridad y la fortaleza, mientras que en el lado que da a la cabecera está San Bernardo; en el frente opuesto, San Isidro, única vez en la que aparece en esta zona.

Si bien es cierto que Tomás de Jáuregui solventa con enorme suficiencia los problemas derivados de la disposición en tres frentes, siendo capaz de darles unidad estructural, no menos cierto es que la escultura desluce estos dos colaterales. De nuevo, observamos la falta de recursos de Antonio Miguel de Jáuregui, quien realiza imágenes de tipo popular, con incorrecciones anatómicas a veces, modelados poco logrados, pliegues insuficientemente marcados y expresiones inadecuadas que le convierten en un maestro de carácter local, si bien podemos aducir su juventud, ya que en 1769 declaraba tener todavía 24 años, razón que se nos antoja insuficiente en cualquiera de los casos.

También la traza del retablo mayor de la iglesia de San Andrés de *Ormáiztegui*, actualmente inexistente, era obra de Tomás de Jáuregui, aunque en esta ocasión no se hiciese cargo de su construcción. Ya en 1761 se inician las gestiones, solicitando ambos cabildos de la parroquia la aprobación de una escritura de con-

de su mano, incluso en Navarra, que no olvidemos formaba la misma diócesis que la mayor parte de Guipúzcoa, la de Pamplona. Sin embargo, esto no quiere decir que no fuera capaz de superar las barreras diocesanas, tal y como hemos visto, lo cual nos da fe de su calidad.

Ya al principio calificamos a este maestro como heredero directo de Miguel de Irazusta, aunque participando como intermediario Diego Martínez de Arce. Hace suyo ese retablo-cascarón de raigambre borrominesca por su movimiento de planta, pero con su origen más inmediato en los fines del siglo XVII, acompañado por allá entonces de columnas salomónicas y otro tipo de decoración, tipología impuesta por José de Churriguera en Madrid, donde en las Calatravas instaura el retablo-baldaquino a la manera francesa. El uso que de este tipo hace es continuo, y de hecho podemos decir que siguió usándolo hasta el momento de su muerte. Ejemplos de ello acabamos de verlos, pues hasta el desaparecido de Ormaiztegui era de esa disposición, como del contrato se desprende. El gran número de magníficas máquinas que diseñara y ejecutara nos confirma plenamente la necesidad de situar a Tomás de Jáuregui, en palabras de Martín González, «entre los grandes retablistas españoles del siglo XVIII»²⁷.

²⁷ MARTIN GONZALEZ, J. J. *Op. Cit.* Pág. 490.

LAMINA I



1. Segura (Guipúzcoa). Iglesia de Santa María. Retablo del Crucifijo.—2. Zumárraga (Guipúzcoa). Iglesia de Santa María. Retablo mayor.

cordia con el Marqués de Aravaca, por la cual éste pagaría 1.700 reales anuales mientras durase la obra, y la iglesia tomaría a censo 1.000 ducados. La aprobación se da, y el mismo maestro arquitecto evalúa la construcción en 45.000 reales y 13.000 la escultura, diciendo además que el «importe de la traza como anteriormente le escribí a Vm sería, setenta pesos porque me parece vale mucho mas», precisiones hechas el 15 de marzo de 1761²². La licencia para la construcción del retablo mayor, lo mismo que de la sacristía, se da definitivamente el 9 de mayo²³.

La escritura de concierto se hace el día 1 de diciembre de 1766 con Manuel Ignacio de Murua, maestro arquitecto vecino de Zumárraga, y Tomás de Azquível, maestro arquitecto vecino de Villarreal. Ambos se comprometen a realizar el retablo en ocho años, siendo de cuenta de la iglesia todo el material y la cesión de un obrador cerrado. La cantidad estipulada era de 41.500 reales que se les pagarían mediante 400 ducados que se les darían al iniciar el trabajo y 300 anuales hasta finalizar el pago. Se especifica «que no entra en esta obligacion la escultura del dho retablo maior como son los bultos maiores, serafines y chicotes que llevara en el cascaron pero sera de obligacion de los otorgantes el trabajar las nubes, y raios que llevara»²⁴.

La ejecución de la escultura se concierta con José de Echevarría, maestro escultor vecino de Azpeitia, el 29 de septiembre de 1769. El plazo otorgado es de dos años, y la cantidad a percibir por el trabajo 4.086 reales de vellón, que obtendrá mediante los frutos primiciales, descontando 600 anuales para la iglesia. Concretamente, diez bultos mayores con la inclusión de la Concepción y San Andrés valdrían un total de 3.000 reales, a 300 cada uno; veintiocho serafines a 12 reales cada uno, veinte chicotes y mancebos a 50 reales cada uno; un cordero sobre la cornisa del sagrario valdría 50 reales y dos mancebos «mayores» 100 cada uno. Además, en el «ovaló» del retablo, pondría el martirio de San Andrés o cosa equivalente, sin que le pagara por ello, debiendo de poner en la puerta del sagrario «Resurreccion u otro»²⁵.

En 1766, se le solicitó a Jáuregui una traza para el retablo del altar de Nuestra Señora del Camino de San Saturnino en Pamplona, lo mismo que a otros autores. Aunque entregara traza en julio de 1767, presupuestada en 11.650 reales de vellón, lo cierto es que se prefirió la de Juan Martín Andrés, desechando don José Zay Lorda la del maestro guipuzcoano por su excesivo decorativismo, lo cual encarecía la obra a realizar²⁶. Hasta aquí lo que conocemos del maestro arquitecto de Villarreal; es razonable suponer la existencia de más obras, de más trazas salidas

²² ADP. Almandoz.-C/ 1.993-N.º 11 (1761). F. 19.

²³ AHPG.T. Beasain. Leg. 2.001. Bernardo de Izaguirre. 1761. F. 134-151v.

²⁴ AHPG.O. Segura. Leg. 2.750. José Angel de Eleizalde. 1766. F. 152-156v.

²⁵ Ibid. 1769. F. 93-95.

²⁶ MOLINS MUGUETA, J. L. y FERNANDEZ GRACIA, R. *La Capilla de Nuestra Señora del Camino*, Pamplona, 1987. Págs. 83 y 84. En 1767 vemos al maestro de Villarreal dar un poder para el tribunal eclesiástico de Calahorra, por causa de una traza realizada para el retablo mayor de Placencia, evaluada en 110 pesos de a 15 reales de vellón, AHPG.O. Segura. Leg. 2.741. Francisco Jerónimo de Larrañaga. 1767. F. 83.

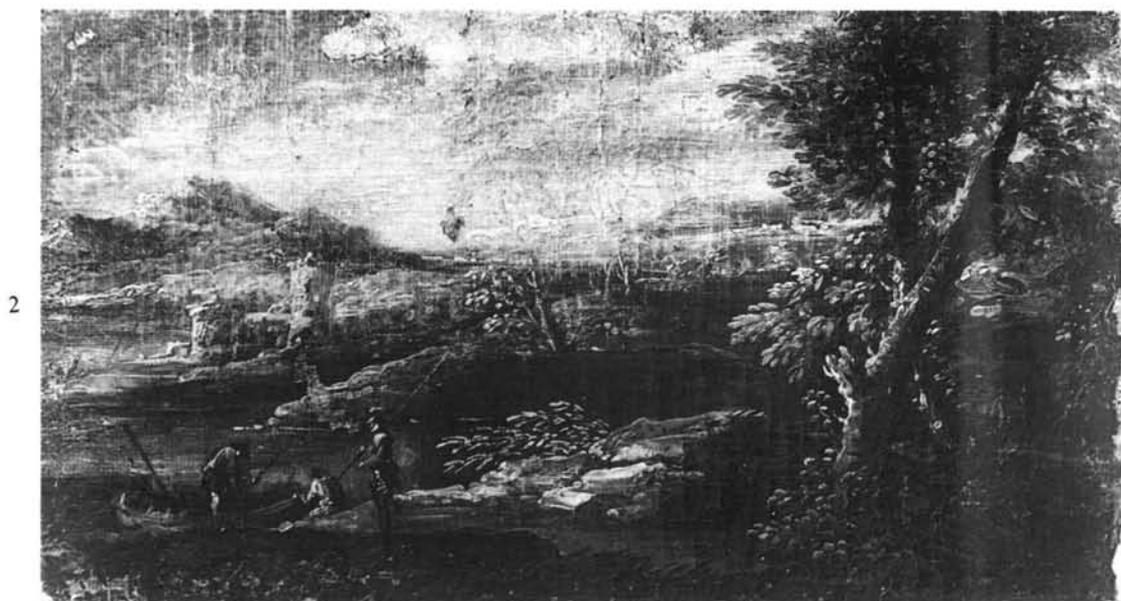


1. Gaviria. Iglesia de Santa María. Retablo mayor.—2. Cegama (Guipúzcoa). Iglesia de San Martín. Retablo de Nuestra Señora del Rosario.



Cegama (Guipúzcoa). Iglesia de San Martín. Retablo de las Benditas Animas.

LAMINA I



1 y 2. Paisaje, por Jan de Momper. Barcelona. Colección particular.