

## **Domingo de Torre y Mujica y la introducción del retablo hornacina en Gipuzkoa**

*IGNACIO CENDOYA ECHÁNIZ*

Domingo de Torre y Mújica es un maestro arquitecto activo en Gipuzkoa durante el siglo XVIII que prácticamente ha pasado desapercibido para la historiografía especializada. Aunque su participación en las dos empresas aquí analizadas fuera ya conocida gracias a unas escuetas referencias, el estudio documental, examen y valoración de las mismas nunca hasta el momento se había llevado a efecto. Cierto es que no ha de resultar fácil ahondar en el futuro en su figura, ya que residía en Getaria, población inscrita en el partido judicial de Donostia, cuyos fondos documentales apenas han llegado hasta nuestros días, pero, como hemos de ver en estas líneas, su aportación a la retabística provincial resulta de enorme interés. A pesar de que en Aizarnazabal lo hallamos trabajando con un diseño de su suegro, en el retablo mayor del barrio de Arrona (perteneciente a Zestoa en la actualidad, a Deba en ese periodo), Arroa Goikoa en realidad, el diseño empleado se debe a él, una traza que, como hemos de ver, y a pesar del largo tiempo transcurrido en su concreción, se constituye en el primer exponente de una tipología de enorme calado en la provincia durante el rococó. Tal circunstancia, junto con las relaciones que esa obra permite establecer con el Santuario de Loyola, avalan el juicio de valor anteriormente manifestado.

Emparentado con el igualmente maestro arquitecto Martín de Sagarzurieta, con cuya hija, María Teresa, contraería nupcias, sabemos igualmente que un hermano de ésta, Juan Bautista, contaba con idéntica cualificación. No sorprende, por tanto, que a la hora de contratar la ejecución del

retablo mayor de Arrona, en el enunciado de esa escritura se haga referencia a Domingo de Mújica y su padre, en evidente alusión a su suegro, quien aparece como su fiador en esta ocasión. Ambos trabajarían conjuntamente como maestros agrimensores en numerosas ocasiones, encontrándolos en la zona examinando diferentes casas en la década de los cincuenta<sup>1</sup>. Gracias a una de esas referencias, perteneciente a 1750 más concretamente, sabemos que en ese año Martín de Sagarzurieta contaba con ochenta años, mientras que Torre y Mújica declara tener “poco más o menos” cuarenta y ocho<sup>2</sup>. Así las cosas, en el momento de contratar los retablos de Aizarnazabal, donde aparece entre los testigos, el maestro que nos ocupa tendría veintiocho años, mientras que cuando él mismo se hace responsable del mayor de Arrona poseía cinco más. Da la impresión de que es en ese lapso de tiempo cuando deja de ser un oficial al servicio de los Sagarzurieta para pasar a adquirir plena responsabilidad en el taller familiar, por su enlace matrimonial en principio, pero quizá también por el óbito de Juan Bautista, que no podemos situar en el tiempo, pero que cabe suponer se produciría tempranamente. Especular sobre su formación es, hoy por hoy, muy aventurado, pero cabe sugerir un posible aprendizaje en el taller indicado, aunque es ésta una cuestión ciertamente discutible.

Su participación en el examen y tasación de otros retablos no es tampoco, a la luz de lo señalado hasta el momento, especialmente relevante. Así, nos lo encontramos en 1759, junto con Francisco de Ibero, examinando los retablos colaterales de la parroquia de Anoeta, ejecutados por Juan Asensio de Ceberio según traza de Miguel de Irazusta<sup>3</sup>, mientras que dos años más tarde, cuando Lucas de Camino contrata la ejecución del retablo de la capilla de Santa Ana de la iglesia conventual de San Francisco de Elgoibar, con traza de Ignacio de Ibero, se indica que el maestro encargado de examinar la obra una vez finalizada debía ser el propio Torre y Mújica<sup>4</sup>. Por otro lado, conviene des-

---

(1) Así ocurre en Deba y Zumaia. AHPG.A. Leg. 3.535, fs. 9-14. Zumaia. Agustín de Cincunegui; del mismo escribano, Leg. 3.534, fs. 23-50 (1756), 71-73 (1757) y 26-30 (1759). No dejan de ser sorprendentes estas noticias, pues en 1754 Ignacio de Ibero, al examinar el retablo mayor y colaterales de Aizarnazabal, indica que Martín de Sagarzurieta había fallecido ya.

(2) AHPG.A. Leg. 3.528, fs. 37-41vº. Zumaia. Francisco Antonio de Egaña. En esta ocasión su actividad se desarrolla en Getaria.

(3) ASTIAZARAIN ACHABAL, M.I., *Gipuzkoako erretablistika II. Miguel de Irazusta*, San Sebastián, 1997, p. 206.

(4) ASTIAZARAIN ACHABAL, M.I., *Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII. Ignacio de Ibero, Francisco de Ibero*, San Sebastián, 1990, p. 371.

tacar que, cuando en 1746 se procede al examen de los dos retablos mayores a considerar aquí, el maestro de Getaria nombra a Diego Martínez de Arce, otro de los autores señalados del periodo. En cualquier caso, y tal como hemos podido comprobar, se trata de referencias modestas todas ellas, si bien suponemos que muy fragmentarias en el seno de su actividad profesional. Pese a no alcanzar la notoriedad y fecundidad de los principales retablistas del periodo en la zona, y tal y como esperamos poder demostrar mediante estas líneas, todo ello no ha de ser óbice para que pase a ocupar un lugar de privilegio dentro de esa ilustre nómina.

### **El conjunto de retablos de Aizarnazabal y el retablo mayor de Arrona**

La contratación del retablo mayor y colaterales de la parroquia de San Miguel de *Aizarnazabal* se produce en noviembre de 1730, una vez obtenida la licencia del obispado cuatro años antes. Antes de ese documento hallamos una carta de Sebastián de Lecuona, fechada en abril y enviada desde Loyola, señalando que el coste del retablo mayor, “ejecutándose según y conforme a la traza que Martín de Sagarzurieta tiene sacada para el efecto y por él mismo reformada la del sagrario y nichos que sobre éste siguen hasta el remate de la obra” sería, sin considerar las imágenes, de 1.100 escudos<sup>5</sup>. Con posterioridad se efectúa la escritura para la ejecución de ese mueble y los colaterales entre los patronos y Martín y Juan Bautista de Sagarzurieta, padre e hijo vecinos de Getaria, quienes contaban con un plazo de tres años para ello, estipulándose finalmente la cantidad a percibir en 1.200 escudos de a 15 reales, si bien debían efectuar también “los cuatro angelotes que han de llevar dichos retablos”<sup>6</sup>. Entre los testigos se encuentra Domingo de Mújica, que suponemos se trataría del autor que nos ocupa, hallándose acompañado de Esteban de Esnal y Blas de Corta, quienes bien podrían ser igualmente ayudantes de los maestros contratantes. De todas formas, la realización de estos retablos se demoraría enormemente en el tiempo, pues en enero de 1738 se indica que en esa iglesia “se va haciendo el retablo para el altar mayor respecto lo poco decente que había el de antes...”, de modo que “habían tratado con el dicho Domingo de Torre y Mújica se encargase de hacer el dicho retablo conforme la traza nueva que para ello tienen... haciendo también sus colaterales en la forma que tienen tratado con el susodicho...”<sup>7</sup>. En esta ocasión las noticias resultan más vagas, men-

---

(5) AHPG.A. Leg. 3.493, f. 47. Zumaia. José Ignacio de Plazaola.

(6) *Ibid.*, fs. 48-50vº.

(7) AHPG.A. Leg. 3.516, fs. 5-6vº. Zumaia. Francisco Antonio de Egaña.

cionándose una traza nueva, ajena a Torre y Mújica, que adquiere protagonismo a partir de ahora. La razón de la demora es, por otro lado, evidente, pues, completando lo anterior, cuando la parroquia intenta en esa misma fecha acelerar el cobro de las cantidades que del remate de la primicia y una casa y propiedades se le deben se señala que “a causa de faltar cantidad de dinero, se halla atrasado el retablo principal que está empezado...”<sup>8</sup>, situación que se prolongaría, ya que aún en 1742 se señala la obligación de destinar parte de la primicia al pago del maestro arquitecto<sup>9</sup>.

Al igual que ocurriría con el retablo de Arrona, para el examen del retablo mayor de la iglesia de San Miguel de Aizarnazabal Domingo de Torre y Mújica recurre a Diego Martínez de Arce. De este modo, el mismo día, el veintinueve de diciembre de 1746, el maestro arquitecto residente en ese momento en Segura procede a comprobar “dichos retablo y diseño”, indicando que halla el mueble “conforme arte y el referido diseño, y trabajado con todo cuidado posible, no incluyendo las mejoras que en dicho retablo se hallan, a que para lo necesario se remite...”<sup>10</sup>. Ahora bien, tal y como hemos podido comprobar, no hay todavía referencia alguna a los colaterales, cuya ejecución sería posterior, pues es ya en 1754 cuando Ignacio de Ibero, nombrado por ambas partes, reconoce esos muebles, además del retablo mayor<sup>11</sup>. Gracias a este documento sabemos que Martín y Juan Bautista de Sagarzurieta habían fallecido ya, siendo heredera de ambos María Teresa, casada con Domingo. En otro orden de cosas, evalúa lo realizado en 1.400 escudos de a 5 reales, mientras que el material de los colaterales vendría a suponer 2.060 reales y “el aditamento de adornos de la nueva traza que se le dio al dicho Domingo y banquillo del retablo mayor y adornos” supondría otros 2.492, realizándose a continuación una liquidación de cuentas por parte de la parroquia con el responsable de los muebles.

Siguiendo un desarrollo en evidente paralelismo con la realización del cercano barrio de Arrona, también en este caso el dorado y jaspeado del retablo mayor se realizó, como la propia terminología empleada ya indica, en el neoclásico. Autores materiales serían Gregorio de las Cajigas y Joaquín de

(8) *Ibid.*, fs. 7-12vº.

(9) AHPG.A. Leg. 3.520, fs. 61-62. Zumaia. Francisco Antonio de Egaña.

(10) AHPG.A. Leg. 3.524, fs. 111-111vº. Zumaia. Francisco Antonio de Egaña.

(11) La noticia de este peritaje nos la ofrece ya ASTIAZARAIN ACHABAL, M.I., *Arquitectos guipuzcoanos...*, p. 16.

Cilla. Tras finalizar con su compromiso, el primero de ellos otorga su poder desde Noja, de camino a Osma, al segundo para que en su nombre reciba la cantidad que se les adeuda. Así, en agosto de 1804 Cilla, vecino de Castillo, comparece para ese fin, indicándonos que la licencia del obispado se otorgó en julio de 1800, si bien la escritura de obligación se formalizaría en agosto de 1799, efectuándose otra posterior para jaspear y dorar la mesa del altar mayor, el canapé, dos hacheros y las estatuas de los santos que faltaban por retocar<sup>12</sup>. Como podemos apreciar, y ya hemos venido apuntando, es evidente la relación entre ambas empresas, circunstancia favorable para los diferentes maestros y las propias iglesias, dada la cercanía entre ambas.

Tal y como señalara Erenchun, el retablo mayor de la iglesia de San Esteban de *Arrona* (Arroa Goikoa) es obra que asume el propio Domingo de Torre y Mújica, costando su ejecución 27.500 reales<sup>13</sup>. Es en junio de 1735 cuando se formalizó el contrato entre los administradores y el mencionado maestro, acompañado en esta ocasión de Martín de Sagarzurieta como su fiador, indicándose la necesidad de erigir un nuevo mueble, “respecto lo poco decente que es el que al presente tiene” el templo, y estipulándose en seis años el plazo para llevarlo a efecto<sup>14</sup>. De todas formas, es tras el contrato cuando hallamos reproducida la licencia otorgada por el obispado de Pamplona, documento de enorme interés, por cuanto nos permite conocer que, además de artífice material, Torre y Mújica es autor de la traza a seguir. Así, el diseño se evaluó en 55 pesos, mientras que el coste de la obra fue calculado por Ignacio de Ibero en 28.500 reales, recibiendo él mismo 5 pesos por esa tarea. Puesto que el autor del diseño se prestaba a ejecutar el mueble con una rebaja de 1.000 reales, además de no percibir nada por su traza, no sorprende la petición efectuada por la parroquia en el sentido de que se le conceda la ejecución, algo a lo que efectivamente accede el canónigo Fermín de Lubián<sup>15</sup>. En cuanto a las

---

(12) AHPG.A. Leg. 2.176, fs. 92-96vº. Deba. Antonio Francisco de Echeverría.

(13) ERENCHUN ONZALO, J., *Apuntes históricos de la villa de Santa Cruz de Zestoa*, Zarauz, 1948, p. 15; *Zestoa*, San Sebastián, 1970, p. 69; *Arrona. Aizarna. Oiquina. Aizarnazabal. Iraeta. San Miguel de Artadi*, San Sebastián, 1975, p. 13.

(14) AHPG.A. Leg. 3.513, fs. 30-32vº. Zumaia. Francisco Antonio de Egaña. Según se indica, en esa cantidad no se incluían las “estatuas mayores”, al tiempo que los administradores se harían cargo de la clavazón y herraje del retablo, además de su conducción una vez terminado.

(15) *Ibid.*, fs. 33-34. En cuanto al material a utilizar, se señala que “el coste de éstos ha de ser grande, por deberse hacer dicho retablo con materiales fuertes que resistan a las humedades como son nogales y castaños...”.

“condiciones añadidas” por Ignacio de Ibero a la traza, es difícil saber el alcance de las mismas, pero lo cierto es que su intervención no debe pasarnos inadvertida, dada la enorme entidad de este arquitecto. Por tanto, la paternidad del proyecto queda claramente definida, sin que desgraciadamente podamos concretar la participación de Ibero, que en buena lógica debemos suponer se limitaría a cuestiones puntuales.

En un proceso ciertamente frecuente en este tipo de empresas, la ejecución del retablo se alargaría en el tiempo, superándose ampliamente el plazo estipulado en principio. De esta forma, en 1741 el maestro arquitecto concede una carta de pago por la labor que lleva a cabo<sup>16</sup>, siendo finalmente en diciembre de 1746 cuando se procede a la evaluación de la obra. Es Diego Martínez de Arce el examinador que Domingo de Torre y Mújica nombra para el efecto. Según declara el maestro avecindado en Madrid, pero que en ese momento se hallaba en Segura ejecutando el retablo mayor de la iglesia parroquial de la villa, y tras mostrarle el escribano la escritura de convenio y obligación, además de la traza, la obra se hallaba efectuada “conforme al referido diseño y trabajado con bastaste cuidado y gusto, así en lo que toca en la arquitectura como en su ornato”. Además, aprecia algunas mejoras, que evalúa en 550 reales, mientras que el adorno de los intercolumnios, pedestal y las dos puertas vendrían a suponer otros 600 reales<sup>17</sup>. Pese a que no contamos con noticias al respecto, cabe suponer que los administradores nombrarían a su vez a otro maestro para evaluar la obra, el propio Ibero tal vez, pero, sea como fuere, lo cierto es que la declaración de Martínez de Arce resulta suficientemente explícita respecto a las cualidades de la obra. Aún más relevante es, dado los intereses que guían el presente estudio, el hecho de constatar que el diseño presentado en 1735 es el concretado finalmente.

Siguiendo con los aspectos documentales referidos al retablo en cuestión, las siguientes noticias que podemos otorgar al respecto, relativas al recubrimiento pictórico del mismo, son tardías. Es de suponer que el lapso de tiempo transcurrido entre la ejecución y el complemento que su policromía le ofrece se deba también en este caso a cuestiones económicas, pues de otro modo resulta difícil entender tal circunstancia, que, por otra parte, también en esta faceta, encuentra numerosos paralelismos con otros retablos de la provincia. De este modo, en febrero de 1782 el maestro dorador Andrés de la Vega señala que el dorado del tabernáculo y el nicho ocupado por la imagen de Nuestra

---

(16) AHPG.A. Leg. 3.519, fs. 65-65vº. Zumaia. Francisco Antonio de Egaña.

(17) AHPG.A. Leg. 3.524, fs. 112-113vº. Zumaia. Francisco Antonio de Egaña.

Señora de la Concepción (sic) vendría a costar 3.840 reales de vellón<sup>18</sup>. Estas primeras labores se desarrollarían con relativa rapidez, pues en enero de 1783 Juan Antonio de Ballenilla, maestro dorador vecino de Azpeitia, otorga una carta de pago por los 3.000 reales en que se tasó el dorado del sagrario, nicho de Nuestra Señora y gradería del retablo mayor, labores que habría reconocido José Joaquín de Salgado, maestro dorador vecino de San Sebastián<sup>19</sup>. Como vemos, en este primer momento se procedió al dorado de los elementos más importantes del retablo, hecho éste que hace suponer que serían efectivamente cuestiones materiales la que provocarían semejante retraso.

El dorado y jaspeado del retablo mayor y colaterales tendría que esperar unos años más, efectuándose el contrato definitivo en octubre de 1800. Lo cierto es que antes de este compromiso Gregorio de las Cajigas y Joaquín de Cilla eran también aquí los responsables de esa tarea, siguiendo lo dispuesto por el primero de ellos, pero, tal y como se señala en el documento al que nos estamos refiriendo, “ha quedado desvanecido todo, por haber el primero quitado sin noticia y conocimiento de estos señores parroquianos varios adornos, siendo así que no tenían facultad para ello, por lo que, y hallarlos casualmente en paraje no correspondiente, se ha tenido a bien no continúen...”<sup>20</sup>. Así las cosas, Antonio Rui Gómez Foncueba, vecino de Arnauero, tendrá que asumir la empresa junto con su hijo Antonio Rui Gómez y Arana y su yerno Manuel Fernández de la Vega, siguiendo las condiciones anteriormente otorgadas, por 10.800 reales. Por lo que el retablo mayor se refiere, es en julio de 1801 cuando Juan José de Lanz, maestro dorador vecino de Bera y residente en Zegama, señala la corrección de lo obrado<sup>21</sup>. En noviembre del mismo año los artífices señalan que, puesto que efectuaron su labor mediante una compañía, deberán recibir la cantidad que resta en tres partes iguales, toda vez que “tienen ánimo de retirarse a sus casas”<sup>22</sup>.

---

(18) AHPG.A. Leg. 1.828, f. 59. Zestoa. Juan Ignacio de Errazti.

(19) AHPG.A. Leg. 1.829, fs. 2-2vº (carta de pago) y 3-3vº (examen). Zestoa. Juan Ignacio de Errazti.

(20) Esta referencia se halla en el contrato. AHPG.A. Leg. 2.172, fs. 65-68. Deba. Antonio Francisco de Echeverría.

(21) AHPG.A. Leg. 2.173, fs. 38-38vº. Deba. Antonio Francisco de Echeverría.

(22) AHPG.A. Leg. 2.173, fs. 54-55. Deba. Antonio Francisco de Echeverría. En los fs. 56-57 hallamos el mismo acuerdo con respecto al dorado y jaspeado de los colaterales. En los fs. 58-58vº el examen de Juan José de Lanz de esa última tarea.

Basándonos en un orden cronológico, cuando menos en principio, debemos iniciar nuestros comentarios por el retablo mayor y colaterales de la iglesia parroquial de San Miguel de *Aizarnazabal*. En realidad, tal y como hemos podido comprobar, el papel desarrollado aquí por Domingo de Torre y Mújica no es especialmente relevante, ya que la traza del retablo mayor corresponde a su suegro, otorgándosele posteriormente otra de carácter netamente ornamental al maestro que nos ocupa. Por lo que al diseño arquitectónico se refiere, lo cierto es que nos hallamos ante un organismo de incuestionable interés, pese a que la policromía neoclásica altera lógicamente en buena medida el resultado final. Además, la aplicación decorativa dictada por un maestro desconocido, el propio Ibero tal vez, le otorga, como a continuación veremos, una teatralidad y carácter escenográfico que lo dota de mayor atractivo aún. Tampoco podemos obviar el periodo de ejecución, dada la significación que le añade, pues si bien el esquema arquitectónico se inscribe en los epígonos del barroco decorativo, el desarrollo ornamental nos sitúa prácticamente en el rococó. En cuanto a los colaterales, se trata de realizaciones que se inscriben plenamente en ese último momento, sin que su valor sea tan acusado para nuestros intereses. Tampoco en esta ocasión podemos aportar el nombre del responsable de su diseño, debiendo limitarnos a destacar por ahora la corrección de su formulación.

El retablo mayor de este templo cuenta con una planta mixtilínea, dada la ligera concavidad de las calles laterales. Dispuesto sobre un basamento pétreo, se distribuye en altura en banco, cuerpo único de tres calles y remate en forma de cascarón. Por lo que a los soportes del cuerpo principal se refiere, son columnas salomónicas de cinco espiras y capitel compuesto las que, en número de cuatro, ordenan su distribución. En buena lógica, es la calle central la que adquiere protagonismo, habiendo desaparecido el templete expositor que en origen albergaría la hornacina inferior, la cual ocupa la zona del banco y parte del cuerpo situado sobre él. Semejante fractura se repite en el nicho dispuesto para el titular, que se introduce en el remate, destacando su enmarque, toda vez que las columnas laterales se rematan en un frontón curvo interrumpido por el marco de la propia hornacina. Ello provoca una gradación de suma originalidad, recordando en este aspecto, aunque con una disposición más simplificada, al retablo mayor de la iglesia del Santuario de Loyola, cuyo inicio sería más tardío, toda vez que se ejecutaría aproximadamente entre 1739 y 1747<sup>23</sup>.

---

(23) ASTIAZARAIN ACHABAL, M.I., *Arquitectos guipuzcoanos...*, pp. 47-54; HORNE-DO, R.M. de, “La construcción del Real Colegio e iglesia de Loyola desde su comienzo en 1668 hasta su interrupción en 1767”, en *Loyola. Historia y arquitectura*, San Sebastián, 1991, pp. 151-154; CENDOYA ECHANIZ, I.; MONTERO ESTEBAS, P.M., “Azpeitia. Retablo mayor de la Basílica de Loiola”, en *Erretaulak*, Bilbao, 2001, T. II, pp. 841-846.

Ya en el remate, la única caja se sitúa sobre la calle central, albergando una armadura y casco con lanzas y dos escudos –ambos tienen la inscripción “Quis Sicut Deus”, en alusión por tanto al titular–, complemento singular y, al mismo tiempo, enormemente efectista. En suma, y pese a que los soportes nos remiten a la fase más decorativa del barroco, el ligero movimiento en planta anuncia ya la llegada de una nueva sensibilidad, haciéndose uso de un esquema sencillo, pero al mismo tiempo muy claro, subordinadas como se hallan en altura las imágenes laterales –San Pedro y San Pablo– al titular, enfatizando su sentido el complemento superior ya indicado.

Mención particular merece el aparato ornamental, dado que, como ya hemos señalado, al menos para 1738, algo antes probablemente, existía un nuevo diseño para este apartado. Aunque es extremo difícil de dilucidar, no creemos que el jaspeado y dorado neoclásico haya supuesto un importante quebranto para el mueble en este aspecto, aunque es muy probable la pérdida de parte de la talla en ese proceso, algo que, caso de haber ocurrido, insistimos, no habría tenido apenas incidencia. Son múltiples los factores a destacar en lo estrictamente decorativo en este organismo. Así, destaca el uso de arcos de tipo militar en los pinjantes situados sobre las pilastras de la hornacina del titular, elementos éstos claramente relacionados con la armadura situada en el espacio inmediatamente superior. La presencia de esta última, ya de por sí relevante, se destaca todavía más por el uso de un dosel con guardamalleta como cierre y sendas enseñas que a modo de cortinajes se despliegan a sus laterales tras enredarse en las lanzas, decorándose en su zona más visible con una cruz. Independientemente del brillante complemento que ello supone con respecto a la figura de San Miguel, lo que aquí conviene destacar es el efectismo de sentido netamente teatral que introducen en el mueble los aditamentos señalados. Por otro lado, a ambos lados del cascarón se renuncia al elemento escultórico y se hace uso de ornamentación, de carácter rococó ya, circunstancia que se aprecia igualmente en el banco. Ello es prueba fehaciente de lo que ya apuntábamos anteriormente al valorar este aspecto, consecuencia lógica del largo tiempo transcurrido en la ejecución material. Con todo, conviene recordar y remarcar nuevamente el enorme interés del cascarón.

En otro orden de cosas, y pese a que ser ésta una cuestión secundaria para nuestros intereses, señalemos que las tres efigies presentes en el retablo no son realizaciones particularmente destacables, lo cual no supone negarles una evidente corrección en la que, como tantas veces ocurre, el esquema general se impone al estudio de detalle. Pese a su tardía incorporación, ajena en consecuencia al sentido del mueble, debemos reseñar igualmente la presencia de un Crucificado en el nicho que acogería parte del templete expositor. En realidad,

es realización anterior en el tiempo, de principios del siglo XVII más concretamente<sup>24</sup>, sin que por su factura merezca tampoco en este caso una consideración especial. Con independencia de esta última imagen, tal y como vemos, la economía de medios se impone en lo escultórico, simplificación acorde al periodo, pero que aquí se acrecienta por la renuncia a incluir otro tipo de temática en el remate, aspecto éste que, sin embargo, otorga un valor añadido al conjunto. Esa aportación, junto con el diseño arquitectónico y el aspecto decorativo son, por tanto, los que hacen tan destacable este retablo.

Los retablos colaterales de esta iglesia se hallan dedicados a San Juan Bautista el del lado del evangelio y a la Inmaculada Concepción el de la epístola, aunque cabe suponer que no sería esa la disposición original, ya que, dadas sus dimensiones, la imagen que preside el mueble citado en último lugar no se concebiría para ocupar su lugar actual. A pesar de que debemos considerar estas realizaciones posteriores en el tiempo a la que luego examinaremos, es su ubicación en la referida población la que hace que dediquemos ahora nuestros comentarios a estos muebles. Debemos recordar, además, que su importancia para nosotros, y pese a ocuparse de su construcción el maestro que nos ocupa, es un tanto secundaria. En lo arquitectónico, siguen lógicamente idéntica disposición, si bien hay una pequeña variación en su diseño, tal y como ahora pasaremos a comentar. La verticalidad es la principal nota de estos organismos, disponiéndose en banco, cuerpo único de tres calles y remate, coincidiendo este último con la calle central, además de rematarse con una cartela que culmina con una corona terminada en cruz, todo lo cual explica el juicio de valor vertido inicialmente. Al igual que en el retablo mayor, las dos columnas del cuerpo único son de capitel compuesto, aunque en este caso ya no se trate de columnas salomónicas. La policromía, pese a mantener la decoración de los fustes, ha alterado el carácter original de los mismos, no obstante lo cual suponemos que serían estriados en origen. La variación señalada antes se percibe en el cierre de la caja dispuesta para los titulares, adintelada y con decoración de guardamalleta en el del evangelio, curva y adentrándose en el remate la del otro lado.

A la hora de valorar estos colaterales debemos tener en cuenta aspectos tales como sus dimensiones, impuestas en gran medida por su propia ubicación, o los problemas económicos de los patronos, lo cual motivaría el repeti-

---

(24) Un breve comentario de esta imagen puede consultarse en CENDOYA ECHANIZ, I., *La Semana Santa en Gipuzkoa. Estudio histórico-artístico*, Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Monumentales n° 13, San Sebastián, 1995, p. 75.

damente señalado retraso en su ejecución. Se trata, por tanto, de realizaciones correctas, aunque modestas, con una distribución hartas veces repetida en otras construcciones del periodo en realidad. En cuanto al repertorio ornamental, los motivos empleados se inscriben plenamente dentro del rococó. Para finalizar, y por lo que a la escultura se refiere, señalemos que son San Roque y San Ignacio de Loyola<sup>25</sup> los que escoltan a San Juan Bautista, mientras que sobre él se dispone a San José. En el otro lado, en la calle del evangelio Santo Domingo de Guzmán acompaña a la Inmaculada, hallándose la del otro lado vacía en la actualidad, mientras que en el remate encontramos a San Antonio de Padua. Precisamente es esta última imagen la más atinada del conjunto desde presupuestos puramente formales, si bien es cierto que la tónica general es de cierta mediocridad. A pesar de todo lo indicado, en absoluto debemos pensar que el desconocido autor de la traza seguida carecía de realce alguno, debiendo recordar las limitaciones inherentes a diseños de este tipo.

Como venimos repitiendo a lo largo del texto, el retablo mayor de la iglesia de San Esteban de *Arrona* (Arroa Goikoa) es verdaderamente destacable. Emplazado sobre un basamento pétreo, posee un gran banco, cuerpo único de tres calles y remate en forma de cascarón, adoptando en esta ocasión planta curva. Los soportes que ordenan el cuerpo único son cuatro grandes columnas de orden compuesto, mientras que la hornacina central cuenta con unas columnas de menor tamaño y orden jónico. El hecho de que el retablo recibiera su policromía en pleno neoclásico<sup>26</sup> motiva que sus fustes, además de aparentar ser de material noble, sean actualmente lisos, algo que no se correspondería con su planteamiento primigenio. Debemos suponer que, casi con total seguridad, su disposición original sería igual a la de las columnas del templete expositor, que aquí sí se conserva, con fustes estriados que cuentan con aplicaciones decorativas sobre los mismos. Existe, por tanto, una clara evolución con respecto al retablo mayor de Aizarnazabal, no sólo por lo que a los soportes se refiere, sino esencialmente en la planta adoptada para este organismo.

---

(25) PLAZAOLA, J.M., *Iconografía de San Ignacio en Euskadi*, San Sebastián, 1991, p. 37.

(26) Ya hemos indicado que este tipo de situaciones es relativamente frecuente en la provincia. De todos modos, en el caso del retablo mayor de la iglesia parroquial de Gabiria ello ha llevado a cierta confusión a la hora de valorar el sentido del mueble, toda vez que lo tardío de su ejecución ha hecho suponer la práctica aceptación de los principios propios del neoclásico o hablar incluso de una dialéctica entre ambos momentos. Sin embargo, y en un proceso relativamente habitual, el retablo se vió desprovisto de gran parte de su labor de talla en el momento de proceder a su recubrimiento policromo, lo cual modifica lógicamente el resultado final. Es por esto último por lo que, en su estado actual, no podemos otorgarle una alta estima a un diseño que, en origen, sí que gozaría de interés.

Precisamente en este aspecto, junto con otras cuestiones que a continuación abordaremos, reside la trascendencia de este proyecto, que, pese a alargarse en el tiempo en cuanto a su concreción, introduce en fecha temprana un diseño llamado a tener gran predicamento en la zona.

Al igual que ocurría en el retablo mayor al cual nos dedicábamos anteriormente, el nicho dispuesto para albergar en parte el templete expositor se adentra en el cuerpo principal, fracturándose por tanto el banco en esa zona central. Pese a la tardía incorporación de la puerta del sagrario, el templete es a su vez un organismo ciertamente destacable que, situado sobre unas gradas, presenta lógicamente una disposición abierta y se corona mediante una cúpula provista de linterna. En cuanto a los laterales del banco, cabe destacar únicamente las puertas situadas a ambos lados, con sus correspondientes enmarques, y los mensulones decorados con una cabeza de querubín en su frente. Ya en el cuerpo único, las imágenes laterales, San Juan Bautista y San Ignacio, se sitúan sobre peanas ricamente decoradas, mientras que los marcos que los cobijan son de poca profundidad, si bien destaca el cierre trilobulado de esas cajas y el remate de las mismas, que se adentra además en el entablamento. En el caso de la titular, Santa Ana, además de la gradación de soportes ya señalada, el cierre de la hornacina es curvo, rompiendo completamente el entablamento, introduciéndose en el remate, aunque sin fractura propiamente dicha, siendo la relación entre ambas zonas palpable, dado el tratamiento de la cornisa. Por lo que al ático en forma de cascarón se refiere, la continuidad con respecto a las calles inferiores es manifiesta, situándose San Esteban en el centro y sendos ángeles en los laterales —es precisamente el de los ángeles el motivo que domina esta zona—, para coronarse el conjunto con Dios Padre, Jesucristo y la paloma del Espíritu Santo en una gloria. El elemento teatral presente en Aizarnazabal llega a cotas más altas aquí. De este modo, la hornacina de San Esteban presenta en su cierre curvo una guardamalleta y, sobre todo, unos cortinajes que se extienden a sus lados. En los laterales, encontramos idénticos elementos, aunque con menor resalte, para enmarcar a las figuras ya señaladas.

La disposición interna, por así decirlo, del remate resulta, a tenor de lo anteriormente señalado, ciertamente apropiada. En cualquier caso, algunos de los elementos aquí visibles merecen una consideración más pausada, en la medida en la que manifiestan, a nuestro entender cuando menos, una clara influencia de la principal empresa arquitectónica del periodo, el santuario de Loyola. Tal impresión encuentra su razón de ser en los laterales de ese cascarón. Así, la utilización de esos doseles con guardamalleta y cortinaje laterales,

motivo propio de Carlo Fontana<sup>27</sup>, lo encontramos previamente en el interior de la cúpula de la iglesia del santuario, habiéndose finalizado esta parte de la construcción en 1733<sup>28</sup>. Más plausible que cualquier otra opción, como por ejemplo podría ser la dependencia con respecto a grabados, nos parece ésta, dada la magnitud de la construcción del santuario, la cercanía geográfica con respecto a la empresa que nos ocupa y, aunque no podamos delimitar su responsabilidad, las indicaciones efectuadas por el propio Ignacio de Ibero con respecto al diseño dispuesto por Torre y Mújica. Aunque con un planteamiento levemente distinto, no sorprende por lo apuntado la utilización de recursos similares para la hornacina de San Esteban, potenciándose en consecuencia los efectos teatrales, visibles igualmente en el retablo mayor de Aizarnazabal –que demuestra también similares influjos–, pero sin alcanzar relaciones tan estrechas como en Arrona. Por otro lado, la utilización de cierres trilobulados para enmarcar las imágenes de las calles laterales del cuerpo único recuerda su presencia en el retablo mayor de Loyola, pero en esta ocasión resulta mucho más difícil plantear una posible influencia, por los problemas que las fechas provocan y por la utilización en ese mueble de recursos, cuando menos en parte, propios de la retablística regional, de modo que únicamente puede hablarse de la utilización de elementos similares.

Además de la relación apuntada, es la tipología escogida para este retablo mayor el aspecto más señalado del mismo. Recordemos que el organismo presenta planta curva, ocupando toda la embocadura de la capilla mayor, y se remata mediante un cascarón. Estructuralmente hablando, este tipo se conoce como retablo-cascarón o retablo-hornacina<sup>29</sup>, término unánimemente aceptado, aunque es cierto que puede conducir a error, en la medida en que, estrictamente hablando, ambas acepciones hacen mención a aspectos concretos del tipo, igualmente visibles y, por tanto aplicables, en realizaciones de otro sentido. Por ello resulta algo más definitoria su consideración como “medio baldaquino”<sup>30</sup>, si bien es cierto que plantea también similares problemas. Antecedentes señalados los hallamos en la obra de José Benito de

---

(27) HAGER, H., “Carlos Fontana, autor de la traza de la iglesia y colegio de Loyola”, en EGUILLOR, J.R. S.I.; HAGER, H.; HORNEDIO, R.M. S.I., *Loyola. Historia y Arquitectura*, p. 88.

(28) ASTIAZARAIN ACHABAL, M.I., *El Santuario de Loyola*, San Sebastián, 1988, p. 91.

(29) Al respecto, puede consultarse el trabajo de MARTIN GONZALEZ, J.J., “Avance de una tipología del retablo barroco”, *Imafronte* (1987-88-89), pp. 124-127.

(30) *Ibid.*, pp. 150-155.

Churriguera<sup>31</sup>, destacando aquí, más que la influencia de los modelos franceses, la trascendencia de las propuestas del padre Andrea Pozzo o el propio Carlo Fontana. Conocida es, precisamente, la existencia de un ejemplar de la obra *Prospettiva de' Pittori e Architetti* del padre Pozzo, editada en Roma en 1723, en la biblioteca de Loyola<sup>32</sup>, circunstancia nada extraña por otro lado. Así las cosas, y antes de detenernos en el significado de la traza aquí dispuesta desde un punto de vista regional, conviene señalar el enorme valor simbólico del que están dotados estos conjuntos, con una jerarquía de ámbitos, diferentes niveles trascendentes en realidad, que encuentra punto culminante en la bóveda celeste<sup>33</sup>.

Sin ánimo de efectuar una crónica pormenorizada de la implantación de esta modalidad en la zona, sí que conviene recordar el papel asumido en ese sentido por Miguel de Irazusta, cuyas propuestas encontrarían continuidad por medio de la obra de Tomás de Jáuregui primero y el cuñado de éste, Juan Elías de Inchaurreandiaga, después, sin olvidar algunas realizaciones del propio Ignacio de Ibero. El principal hito dentro de este proceso es, como bien sabemos, el retablo mayor de la iglesia de Santa Marina de Bergara, efectuado por el propio autor de la traza, Irazusta, toda vez que Andrés de Aldaeta, que lo había contratado a fines de 1736, se vio incapaz de llevar a cabo esa empresa, finalmente asumida por el maestro señalado entre 1739 y 1743<sup>34</sup>, año de su muerte. La traza fue otorgada, por tanto, en ese mismo año de 1736, fecha ciertamente temprana y que siempre hemos considerado como primer exponente cronológico. Además, y por extensión, el hecho de que Ignacio de Ibero examinara la obra en 1743 ha servido igualmente para explicar su conocimiento

---

(31) BONET CORREA, A., "Los retablos de la iglesia de las Calatravas de Madrid", *Archivo Español de Arte* (1962), pp. 21-49; RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *Los Churriguera*, Madrid, 1971, especialmente las pp. 30-34

(32) HORNEDO, R.M. S.I., op. cit., p. 151.

(33) MARTIN GONZALEZ, J.J., "Avance de una tipología...", p. 150. Desde un punto de vista más cercano, CENDOYA ECHANIZ, I., "El retablo-cascarón en Guipúzcoa. La incidencia del modelo cortesano en un núcleo periférico", *Cuadernos de INICE*, Salamanca 1990, pp. 277-281.

(34) SAGUES SUBIJANA, M., "Cuatro retablos guipuzcoanos", B.R.S.B.A.P. (1973), pp. 235-271; GARCIA GAINZA, M.C., "Dos grandes conjuntos del Barroco en Guipúzcoa. Nuevas obras de Luis Salvador Carmona", R.U.C. (1973), pp. 86-94; de la misma, *El escultor Luis Salvador Carmona*, Burlada, 1990, pp. 52-53; MARTIN GONZALEZ, J.J., *Luis Salvador Carmona. Escultor y académico*, Madrid, 1990, pp. 135-151; ASTIAZARAIN ACHABAL, M.I., *Gipuzkoako erretablistika II. Miguel de Irazusta*, pp. 103-126; CENDOYA ECHANIZ, I. y MONTERO ESTEBAS, P.M., en *Erretaulak*, vol. II, pp. 853-859.

del tipo, como sus posteriores obras nos demostrarían. Sin embargo, y a tenor de lo señalado líneas atrás, parece necesario adelantar la fecha de llegada con respecto al tipo citado, toda vez que la traza de Arrona fue otorgada en 1735. En realidad, ello no supone merma alguna en la trascendencia de Irazusta, pero permite aumentar nuestro conocimiento sobre el periodo. Completando lo apuntado, debemos tener igualmente presente que el retablo aquí analizado no parece haber tenido repercusión, algo que en parte debemos achacar al largo proceso de ejecución, si bien todos estos aspectos introducen una serie de interrogantes que, aunque sólo sea a modo de hipótesis, abordaremos en las conclusiones del presente trabajo.

Es tal la trascendencia del desarrollo arquitectónico del mueble al cual venimos dedicando nuestros comentarios que, como no podía ser de otra manera, el complemento escultórico queda relegado a un segundo plano. Ya hemos indicado cuáles son las imágenes insertas en el retablo, y puesto que desconocemos el nombre del autor de las mismas, únicamente nos limitaremos a destacar la de San Esteban, más acertada que el resto, consecuencia de su mayor idealización y factura algo más delicada. En cuanto al jaspeado y dorado, tan sólo puede citarse la corrección de lo efectuado, toda vez que es la imitación de jaspes y mármoles en amplios campos el principio rector del momento, con un retroceso manifiesto del oro, cuya calidad, por así decirlo, ha decrecido además de forma muy señalada con respecto a periodos anteriores. Tan sólo puede reseñarse la viveza de las vestimentas del fundador de la Compañía de Jesús y, sobre todo, las dos escenas pintadas sobre la dalmática del primer mártir de la fe cristiana. En realidad, y pese a esa corrección, no deja de ser una lástima el largo tiempo transcurrido desde la ejecución del mueble hasta su recubrimiento pictórico.

## Conclusión

Los retablos mayores de las iglesias de Aizarnazabal y Arrona son dos conjuntos que conviene destacar dentro de la producción retablistica en la zona. En el primero de los casos, el diseño de Martín de Sagarzurieta, de 1730, se inserta lógicamente en el barroco decorativo –también conocido como churrigueresco–, aunque se vería enriquecido por otra traza de carácter fundamentalmente ornamental en torno a 1738, circunstancia ésta que explica la adopción de motivos decorativos propios del rococó, singularmente en el banco y el remate. De todos modos, no queda claro el sentido real de esa última traza, sin que además conozcamos el nombre de su autor, de modo que es igualmente factible una mayor repercusión que la apuntada hasta el momento.

Así las cosas, este mueble, que podríamos definir como protorrococó<sup>35</sup>, se halla íntimamente ligado al de Arrona, que en este caso adopta carácter propiamente rococó. Como hemos visto, el diseño corresponde a Domingo de Torre y Mújica, quien lo otorga en 1735. El hecho de que tipológicamente se trate de un retablo-hornacina o “medio baldaquino” plenamente desarrollado en todas sus características es lo que otorga a esa fecha el enorme valor que posee, ya que nos hallamos ante el primer exponente del tipo en la región. Lógicamente, y por extensión, ello supone una evidente revalorización del maestro señalado, aunque no podemos olvidar las relaciones que su obra permite establecer con el santuario de Loyola.

A pesar de la dificultad que implica deducir el alcance real de las disposiciones añadidas por Ignacio de Ibero a la traza de Torre y Mújica, debemos suponer que su importancia sería relativamente acusada. De hecho, y dada la evidente relación de ambos muebles, cabe sospechar que sería el mismo arquitecto el autor de esa segunda traza empleada en Aizarnazabal. Además de las relaciones formales, no debemos olvidar el enorme peso que los maestros de Loyola poseen en la época, tal y como las consultas efectuadas en Aizarnazabal a Sebastián de Lecuona y en Arrona a Ibero nos demuestran. De este modo, al tiempo que se asumen aspectos derivados del barroco romano, con el consiguiente significado, constatamos la influencia de la empresa arquitectónica más relevante del periodo<sup>36</sup>. Además, el hecho de que asumamos, mientras no se demuestre lo contrario, que la traza presentada fue la seguida, como de las palabras de Martínez de Arce se desprende, es evidente que Ignacio de Ibero conocía este tipo de retablo con anterioridad al examen de Bergara. Realmente tal circunstancia no resulta sorprendente, dada su cualificación, pero incluso podemos plantearnos si no sería él mismo responsable de la disposición general de ese mueble, pues la diferencia más señalada con respecto al de Aizarnazabal se halla en su planta, mientras que en otros muchos aspectos se constata una relación muy estrecha. En cualquier caso, por el momento esa hipótesis no deja de ser una mera posibilidad, imponiéndose el dato, esto es, la llegada del tipo a la región gracias a la traza otorgada en 1735 por Domingo de Torre y Mújica.

---

(35) Esta opción que nos parece ciertamente correcta, es asumida por VIDAL BERNABE, I., *Retablos alicantinos del Barroco (1600-1780)*, Alicante, 1990, p. 43.

(36) Ya en su día indicamos que más que una repetición literal, debíamos esperar un mayor conocimiento del lenguaje. Vid. MONTERO ESTEBAS, P.M., CENDOYA ECHANIZ, I., “Nuevas noticias sobre Lázaro de la Incera Vega”, en *Revisión del arte barroco*, San Sebastián, 2000, p. 307.