

Juan Fernández de Vallejo en Lanciego y Obécure

AURELIO BARRON GARCIA*

Juan Fernández de Vallejo fue uno de los escultores más interesantes del movimiento romanista. Barrio Loza trazó un primer perfil del artista que en lo esencial sigue inalterado, aunque son todavía escasas las noticias documentales (1). Presentamos aquí una nueva adjudicación de la primera etapa del escultor.

Juan Fernández de Vallejo está documentado entre los años 1566 y 1599. En 1566 tasó un retablo desaparecido de la iglesia de Barriobusto (Álava) (2). Por entonces sería ya conocido por alguna obra o, cuando menos, habría comenzado el retablo de Lanciego (Álava). No se conoce todavía la procedencia y formación del escultor aunque, sin apoyo documental, se suele relacionar su estilo, directa o indirectamente, con la obra del retablo del convento de Santa Clara de Briviesca (Burgos). Enciso Viana documentó en 1548 a un Juan Fernández de Vallejo en Lanciego, actuando como padrino en un bautizo. La noticia es temprana y demasiado aislada como para poderla relacionar con el escultor o uno de sus ascendientes. En espera de una confirmación documental se puede plantear, hipotéticamente, que Juan Fernández de Vallejo procediera de Lanciego o residiera en esta localidad tempranamente, aunque extraña que no tomara vecindad. Con certeza, entre 1567 y 1571 residió en Lanciego mientras realizaba el retablo mayor de la iglesia de dicha localidad y algunas otras obras (3). En fecha imprecisa, Fernández de

(1) BARRIO LOZA, J.A.: *La escultura romanista en la Rioja*. Madrid, 1981, págs. 148 y ss. Recientemente Ramírez ha matizado algunas de las adjudicaciones y propuesto otras: RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M.: *Retablos Mayores de La Rioja*. Logroño, 1993. La principal modificación es la adjudicación segura del excelente retablo de Manjarrés a Arbulo. Barrio Loza lo había adscrito, con reservas, a Fernández de Vallejo.

(2) ENCISO VIANA, E.- CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo I. Rioja Alavesa*. Vitoria, 1967, pág. 176.

(3) Enciso Viana documentó la presencia de Fernández de Vallejo y Enrique Dorus o Drués en Lanciego. Aunque no se decidió a presentarlos como autores del retablo de la iglesia de San Acisclo y Santa Victoria fue el primero en plantear la duda de su participación en el retablo, ENCISO VIANA, E.- CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo Monumental...*, págs. 106 y 176. Barrio Loza le adjudicó el retablo de Lanciego sin vacilación: BARRIO LOZA, J.A.: *La escultura romanista...*, pág. 149.

* Doctor en Historia del Arte

Vallejo había formado compañía junto con Pedro de Arbulo. La colaboración de ambos artistas y una posible formación común explican que ambos autores practicaran un estilo muy homogéneo. En Santo Domingo de la Calzada, el 29 de marzo de 1571, suspendieron el contrato de compañía y se repartieron las obras que habían contratado. Pedro de Arbulo se quedó con la realización del retablo de San Asensio (La Rioja) y Fernández de Vallejo se reservó los retablos de Leza de Alava, hoy en Berganzo (Álava), y Sorzano (La Rioja) (4). Es posible que Vallejo permaneciera en Lanciego mientras realizaba los retablos aludidos y que compaginara esta residencia con estancias en las localidades donde tenía obra contratada. Consolidada su fama se trasladó a Logroño que fue, en adelante, su residencia definitiva. Barrio Loza ha documentado cómo a principios de 1575 ingresó como parroquiano en la iglesia de Santiago de la actual capital riojana. Ramírez ha señalado que nuestro escultor murió en Logroño durante el azote de peste que asoló Castilla en 1599.

El retablo de Lanciego es uno de los primeros retablos que se levantan en el reino de Castilla siguiendo el modelo escultórico y arquitectónico que introdujo el pintor Gaspar Becerra. Los retablos de la catedral de Astorga y de Santa Clara de Briviesca, cuya traza también le adjudicamos (5), transformaron el panorama artístico del momento. Tras su formación en Roma -junto a Daniele da Volterra, sin olvidar sus contactos con artistas del círculo del rafaelesco Perin del Vaga que ayudan a comprender la fantasía ornamental del retablo de Briviesca- regresó a España acompañado de un grupo de italianos. En las empresas escultóricas que realizó tuvieron que colaborar un nutrido grupo de escultores que la documentación, de carácter judicial, se resiste a revelar.

Se adivina de modo cada vez más claro que el retablo de Santa Clara de Briviesca se hizo -en parte al menos- en Valladolid, centro de la escultura castellana y lugar elegido por Becerra para establecer su taller y vecindad, y contó con la participación de Juan de Anchieta, excelente oficial pero sin recursos económicos: no tenía "sino sola su persona y habilidad" (6). Paralelamente se aminora, a nuestro parecer, la figura de

(4) BARRIO LOZA, J.A.: "El retablo mayor de Berganzo (Álava)", en *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, t. XXI, 1977, págs. 272-273. ÍDEM: *La escultura romanista...*, pág. 303.

(5) BARRÓN, A.- RUIZ DE LA CUESTA, M^a P.: "Diego Guillén, imaginero burgalés (1540-1565)", en *Artigrama*, n^o 10, 1993, págs. 235-272.

(6) Desde que Camón Aznar publicara la primera monografía sobre Anchieta pocos han dudado de su participación en el retablo de Santa Clara de Briviesca; CAMÓN AZNAR, J.: *El escultor Juan de Anchieta*. Pamplona, 1943. Sobre la relación de Anchieta y Briviesca, entre otros: MARTÍ Y MONSÓ, J.: *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid, 1901. WEISE, G.: *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*. Reutlingen, 1927, t.II/1. ÍDEM: *Die Plastik der Renaissance und der Frühbarok im Nörlichen Spanien. Band II. Die Romanisten*. Tübingen, 1959. GARCÍA GAINZA, M^a C.: "El escultor Juan de Anchieta en su cuarto centenario (1588-1988)", en *Príncipe de Viana*, n^o 185, 1988, págs. 443-468. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: "La estancia de Juan de Anchieta en Valladolid", en *Príncipe de Viana*, n^o 185, 1988, págs. 469-476. ECHEVERRÍA GOÑI, P.L.- VÉLEZ CHAURRI, J.J.: "López de Gámiz y Anchieta comparados. Las claves del romanismo norteño", en *López de Gámiz*, n^o XIX, 1988, págs. 37-97.

Otras noticias refuerzan la participación de Anchieta en Briviesca. En agosto de 1577 el cabildo de la catedral burgalesa acordó que la escena principal del retablo mayor, la

Pedro López de Gámiz. González García ha documentado la presencia de Pedro de Arbulo en Astorga en 1563 al comprometerse a realizar un retablo que no pudo emprender Becerra al ser llamado por Felipe II (7). Arbulo tuvo que ser uno de los colaboradores más importantes de Becerra en el retablo de Astorga; la estrecha relación de los relieves de Astorga con la obra posterior de Arbulo -San Asensio, Manjarrés (La Rioja) y Desojo (Navarra)- así lo permiten asegurar. Los crucificados del convento de la Estrella y de Manjarrés siguen, en todos sus detalles, el modelo de Astorga. La huella de su gubia la descubrió tempranamente Weise en el púlpito de la catedral asturicense que comparó con la sillería del coro, destruida, de la iglesia de San Asensio. Arbulo heredó, por encima de cualquier otro, la serena armonía física y espiritual que traspiran las figuras de Becerra. No se tiene noticia documental sobre la hipotética participación de Anchieta en el retablo de Astorga. A pesar de que, por las capitulaciones del contrato, Becerra estaba obligado a establecerse en Astorga, pudo dejar taller abierto en Valladolid y oficiales italianos y españoles de su círculo atenderían tanto el retablo de Astorga como los de Briviesca. Arrazola ha dado a conocer como, hacia 1625, un paisano de Anchieta le adjudicaba el retablo de Astorga(8).

El traslado de Becerra a la Corte, llamado como pintor de Cámara de Felipe II, dispersó el grupo de colaboradores-escultores. Según se iban acabando las obras de Briviesca y Astorga, algunos oficiales buscaron establecerse en sus lugares de procedencia. Arbulo en Briones, Anchieta en su tierra natal, Fernández de Vallejo en Lanciego. Tras la colabora-

Asunción, se hiciera lo mejor posible. Se comisionó para ello al fabriquero, el licenciado Pedro de la Fuente. El 10 de marzo de 1578 vino a Burgos Juan de Anchieta "sculptor a dar orden y traza de como se ha de hazer la historia principal y figuras que se han de poner en el retablo nuevo". El cabildo comisionó de nuevo al licenciado de la Fuente, que había sido promovido por el rey al obispado de Pamplona, y a otros dos canónigos para que elijan "el mejor modelo y traza que se pueda aver para ello". Archivo Catedral de Burgos, Registro 58, fol. 247r, 325 y 384r. Destacamos que le eligieron por encima de los artistas burgaleses y aún de los vallisoletanos. La fama de Anchieta en Castilla era muy grande, como manifiesta el testamento de Juni. Entendemos que había de ser por la obra de Briviesca y no por los retablos realizados hasta entonces en su tierra natal y Navarra, aunque para Burgos había realizado en 1577 -antes del 24 de marzo de 1578- junto con Martín Ruiz de Zubiate un retablo para la capilla del capítulo del monasterio de Las Huelgas por encargo del obispo de Pamplona Antonio Manrique de Valencia. Por cierto que en agosto de 1578 el nuevo obispo de Pamplona se despidió del cabildo burgalés. En enero de 1579 Anchieta se estableció definitivamente en Pamplona y pudo gozar del patronazgo, protección o favor del nuevo obispo. El testamento de Pedro de la Fuente, obispo de Pamplona muerto en 1587, encargó el retablo de Moneo a Anchieta. En 1590 se promulgaron las Constituciones Sinodales del Obispado de Pamplona, que siguen muy de cerca a las de Burgos. Las de Pamplona, importantísimas desde el punto de vista de la contratación de obras, tienen como promotor al obispo de la Fuente que en Burgos también había participado en la redacción de las Constituciones, pues era fabriquero de la catedral. La dispersión de los artistas que trabajaron en Briviesca contribuyó a la homogeneidad del romanismo, pero también la extensión de las Constituciones sinodales del Arzobispado de Burgos a los obispados de Pamplona, Calahorra-La Calzada y Burgo de Osma.

(7) GONZÁLEZ GARCÍA, M. A.: "Pedro de Arbulo Marguete y Gaspar Becerra", en *Príncipe de Viana*, anejo 10, 1991, págs. 211-215.

(8) ARRAZOLA, M.A.: *El Renacimiento en Guipúzcoa*. San Sebastián, 1968, vol. II, pág. 227. LÓPEZ DE ISASTI: *Compendio historial de Guipúzcoa*.

ción de Fernández de Vallejo con Enrique de Drués se alió con Arbulo, a menos que Drués trabajara para ambos. Drués está documentado como vecino de Santo Domingo de la Calzada desde 1565. Cuando, en 1571, Arbulo y Fernández de Vallejo rompieron el acuerdo de compañía, aquel se declaró también vecino de Santo Domingo.

No sabemos donde se formó Vallejo. De su obra se deduce que conoce la obra de Briviesca y, posiblemente, el retablo de Astorga. También conoce las trazas usuales en La Rioja: la obra de Arnao de Bruselas que trabajó en ambas márgenes del Ebro en lugares muy próximos a Lanciego. Fernández de Vallejo demuestra conocer dibujos italianos: de Miguel Ángel -el torso, cabeza y brazos del evangelista san Mateo, así como un apóstol en el relieve de la cena, se compone según el contrapposto del *David*- pero también de Rafael: las composiciones de algunos personajes en la *Escuela de Atenas* inspiran las poses de san Marcos y el equilibrio contrapuesto de san Acisclo y santa Victoria. Sin embargo la escena de Cristo camino del Calvario en el retablo de Lanciego se inspira en grabados nórdicos y la figura de Jesús en la Oración en el huerto de los olivos así como las figuras centrales de la Última Cena repiten con detalle las composiciones de Durerero en la *Pequeña Pasión*.

Se ha propuesto alguna vez para Arbulo y Fernández de Vallejo una posible formación italiana, pero mientras no aparezcan pruebas podemos pensar en algo más inmediato y cotidiano: la formación en el propio país, cuestión que nos parece evidente en el caso de Fernández de Vallejo. Becerra pasó por Zaragoza y se estableció en Valladolid coincidiendo con el momento de iniciar la andadura profesional individual de Arbulo, Fernández de Vallejo y Anchieta, que en 1557 tenían unos veinticuatro años. Pudieron trabajar para Becerra, al que sobre todo se le conoce como pintor, atendiendo la obra de los imponentes retablos de Astorga y Briviesca; trazado por Becerra, según pensamos, sus contratistas, Diego Guillén y Pedro López de Gámiz, tuvieron que recurrir al círculo de Becerra para poderlo acometer (9).

La ausencia de noticias documentales sobre la formación de Fernández de Vallejo y Arbulo sólo permiten hacer reflexiones a partir de la obra posterior. Habrá que esperar nuevos datos, pero más que a Italia hay que mirar, aparte del propio ambiente riojano, hacia Valladolid, donde parece que se formó Anchieta, y hacia Zaragoza, donde recaló Becerra y donde, curiosamente, encontramos a Anchieta iniciando su andadura como maestro independiente nada más acabarse la obra de Briviesca. Uno de los colaboradores de Becerra en Astorga fue Bernal de Gabadi, hijo del ensamblador navarro Juan de Gabadi -vecino de Villafranca de

(9) El consejo que dio Juni en su testamento, por propia iniciativa, para que Anchieta acabara el retablo de Santa María en Medina de Rioseco se ha interpretando señalando que conocía al guipuzcoano por haberse formado o haber trabajado en su taller y como confirmación de la participación de Anchieta en el retablo de Briviesca, única obra que Juni podía conocer de este autor en 1577. La recomendación de Juni era para acabar una traza minuciosa de Becerra, en dos pergaminos. Tal vez lo aconseje por saber que su probable discípulo había realizado exitosamente otros trabajos sobre diseños de Becerra.

Navarra en 1571 (10). Estuvo vinculado a Arbulo y a ambos los pudo conocer Becerra en Zaragoza o en Santo Domingo de la Calzada o Logroño, durante el viaje entre Zaragoza y Burgos-Valladolid que realizó al llegar a España en 1557. No se debe descartar que Arbulo y Fernández de Vallejo se formaran en La Rioja, junto a Arnao, aunque para ambos fue determinante el arte de Becerra. Los frecuentes contactos entre Anchieta, López de Gámiz, Arbulo y Fernández de Vallejo en las tasaciones de obras de unos y otros -sin olvidar las colaboraciones entre los dos riojanos y de Fernández de Vallejo con Anchieta- pudieron nacer del mutuo conocimiento mientras trabajaban en Astorga y Briviesca.

Desde agosto de 1557 Arnao de Bruselas estaba en Zaragoza, trabajando para la sede catedralicia. Becerra pudo contactar con él y su taller. En el ambiente artístico riojano, de 1540 a 1560, abundaban los seguidores de Damián Forment que se quedaron en La Rioja: Arnao de Bruselas -que colaboró con Forment durante los cuatro últimos años de la vida del valenciano (11) y pudo tener un lugar destacado en la realización del retablo de la catedral calceatense-, Juan de Beaugrant, igualmente relacionado con Forment, y Andrés de Araoz; en 1569 San Juan de Araoz solicitó a Arbulo la figura del santo titular para el retablo de san Andrés en Eibar (Guipúzcoa). Es evidente el eco miguelangelesco en Arbulo. Debe provenir del contacto con Becerra pero habrá que confirmar si la serena calma, finura -algo amanerada- y belleza alto-renacentista de algunas de sus imágenes procede de Forment y sus colaboradores, singularmente Arnao de Bruselas. Las imágenes de Adán y Eva del retablo de Manjarrés derivan directamente en todos sus detalles de las que Arnao hiciera para el retablo de Santa María de Palacio; la complexión física de ambas figuras y la caracterización del rostro es muy elocuente. Fue una pérdida de primera magnitud la destrucción, en San Asensio, de sus obras maestras pues impide la justa valoración del escultor.

Interesa reflexionar sobre la escultura riojana y su relación con los retablos de Astorga y Briviesca, así como con otros del taller de López de Gámiz. El retablo de Estavillo (Álava), contratado por Pedro López de Gámiz mientras se acababa la obra del retablo de Santa Clara, guarda en su traza fuerte parecido con el que Arnao de Bruselas hizo para la iglesia de Santa María de Palacio en Logroño. El retablo de Lanciego,

(10) BARRIO LOZA, J.A.: *La escultura romanista...*, págs. 304-305. GONZÁLEZ GARCÍA, M.A.: "Pedro de Arbulo...", pág. 213.

(11) MORTE, C.- AZPLICUETA, M.: "Arnaut de Bruselas en el taller del escultor Damián Forment", en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº XXXV, 1989, págs. 65-68. Publican una carta de aprendiz por cuatro años de Arnao con Forment, firmada en Zaragoza el 10 de septiembre de 1536. Como tantas veces sucedía en aquellos años bajo la fórmula de los contratos de aprendiz se ocultan contratos de oficialía y de soldada. Arnao se obligaba a realizar trabajos, de dificultad creciente a medida que pasaban los años, que no son habituales en los contratos con verdaderos mozos aprendices. Recibiría a cambio manutención y unas cantidades anuales, así como un préstamo importante al comenzar el servicio. El maestro se aseguraba una colaboración continuada con el oficial -atrapado por la abultada cantidad prestada- que, como persona adulta, acuerda el contrato por sí mismo. Sobre Arnao de Bruselas, RUIZ-NAVARRO PÉREZ, J.: *Arnao de Bruselas. Imaginero renacentista y su obra en el valle medio del Ebro*. Logroño, 1981.

dependiente de las obras de Briviesca y Estavillo en tantos aspectos, tampoco es ajeno al citado retablo de Arnao: disposición del remate, la presencia de las figuras de Adán y Eva en el banco. Resulta Arnao un artista sorprendente. A la documentada relación con el numeroso taller de Forment, se debe añadir la sospecha de que conocía el arte de Berruguete -con obra en Zaragoza por otra parte- y aún de Juni, directa o indirectamente. Weise destacó como la traza del retablo de Santa María de Palacio, realizado en los cruciales años de 1553 a 1561, marca un punto de ruptura con el retablo plateresco y anticipa la arquitectura romanista. Existe un curioso paralelo entre la iconografía del retablo de Santa Clara de Briviesca y el de Santa María de Palacio. Llama la atención la presencia en Briviesca de un motivo infrecuente, fuera de los retablos riojanos de la época, como el árbol de Jesé y las figuras de nuestros primeros padres soportando el peso del retablo. El recurso a las figuras de Adán y Eva tiene algún precedente burgalés, como el retablo de Pampliega (Burgos) de Domingo de Amberes. Más interesantes son los retablos riojanos. Primeramente el retablo mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, contratado por Forment poco después de que Arnao entrara en su taller; las figuras de Adán y Eva se sitúan en los extremos del remate, sobre las pulseras que descansan a su vez en las espaldas de profetas a modo de atlantes.

El esquema de Forment ha de ser la fuente de inspiración de Arnao de Bruselas para el retablo de Santa María de Palacio. Aquí aparecen Adán y Eva en la misma disposición que tendrán en el retablo de Santa Clara de Briviesca, así como en los retablos de Lanciego, Sorzano, Leza de Álava, hoy en Berganzo sin los desnudos, y Manjarrés. El árbol de Jesé también se sitúa en la calle central, debajo de la Asunción. Este importante retablo en el tránsito hacia el romanismo guarda más sorpresas: apóstoles y evangelistas de fuerte acento miguelangelesco. En el retablo de Alberite (La Rioja), realizado por Arnao entre 1550 y 1554, se pueden encontrar figuras recostadas haciendo par en las enjutas de los arcos. Lo más novedoso del retablo de Santa María de Palacio es la estructura arquitectónica. Hay una nueva claridad arquitectónica. Combina columnas de orden gigante, cerrando el retablo lateralmente, con otras columnas de proporciones menores. Utiliza columnas estriadas con el tercio inferior tallado. Precede al retablo de Estavillo que está directamente relacionado con él. El paralelo entre Estavillo y esta obra riojana afecta a la decoración de los frisos inferiores que deriva de la ornamentación del retablo mayor de Santo Domingo de la Calzada.

La cabecera de la iglesia de Lanciego se amplió en el último tercio del siglo XVIII. En 1787 el retablo, que se había desmantelado, se llevó a la nueva cabecera (12). En la nueva ubicación el retablo quedó encajado en unas dimensiones demasiado justas. Las figuras de Adán y Eva quedan muy próximas a los relieves del banco y, además, no se pueden ver los

1. EL RETABLO DE LANCIEGO

(12) ENCISO VIANA, E.- CANTERA ORIVE, J.: *Catálogo Monumental...*, pág. 102.

relieves que decoran el basamento de las columnas del segundo cuerpo. Se modificó también el sagrario y, lo que es más importante, el tercer cuerpo y remate sufrieron alteraciones. El retablo se cerró con un arco de medio punto que nos parece que obligó a recortar ligeramente la altura del tercer cuerpo y del remate. Las columnas que enmarcan los relieves del tercer cuerpo soportan directamente el frontón, sin que medie entablamento entre capitel y cornisa, aspecto impropio de una traza tan clasicista y que será resultado de la modificación que comentamos. El Crucificado alcanza los brazos de Dios Padre, rebasando el entablamento y cornisa de su propio encuadramiento. Otorga al remate un acento expresivo que podría deberse a la pérdida de altura de la caja del remate en la modificación de 1787. En refuerzo de esta hipótesis, señalamos que los niños tenantes con los escudos del patrocinador -la parroquia, a juzgar por las llagas de Cristo- se solían colocar en el remate. En Lanciego se encuentran sobre las figuras de Adán y Eva. De este modo ocultan la decoración del tercio inferior de las columnas extremas del primer cuerpo.

El de Lanciego es un retablo con pretensiones arquitectónicas de portada. Se compone de banco y tres cuerpos.

En la traza de Lanciego, aun dentro de una gran corrección clásica, hay una cierta animación de planos y un impulso en la calle central que remite al retablo manierista; especialmente a los retablos riojanos derivados del de Santo Domingo de la Calzada: Ábalos, Alberite, Aldeanueva de Ebro y Santa María de Palacio; todos ellos con grandes cajas en la calle central.

En Lanciego, a diferencia del retablo de Astorga, las figuras y cajas superiores son menores que las inferiores, contra lo que recomienda Vitrubio y que sí fueron atendidas en las condiciones del retablo de Astorga, ofrecidas por un *conocedor* como Becerra.

Las columnas pareadas del primer cuerpo otorgan un sentido de aplomo y solidez muy querido en el retablo romanista; aunque se encuentran semiencastradas por el vuelo de las cajas de las imágenes en una arquitectura que procede de Miguel Ángel en la Biblioteca Laurenciana de Florencia y en San Pedro del Vaticano. Las había introducido Becerra en sus retablos y, más tarde, las utilizó Anchieta en Zumaya (Guipúzcoa).

Las trazas con cierre superior casi horizontal y figuras al aire proceden de Becerra: Astorga y Briviesca. El remate de Lanciego es escalonado, más tradicional, como se puede ver al compararlo con otros dos retablos de los que deriva directamente: el de la iglesia de Santa María de Palacio de Logroño y el de Aldeanueva de Ebro en el que, como en el retablo de la capital riojana, el taller de Arnao de Bruselas ha de tener una participación que va más allá de las cinco historias que se pagaron a éste; está documentada la colaboración de Pedro de Troas, al que se pagó el retablo de Aldeanueva, con artistas franceses afincados en Logroño en el retablo de santa Catalina en la iglesia de Allo (Navarra) (13).

(13) URSÚA IRIGOYEN, I.: "Retablos laterales de la iglesia de Allo", en *Príncipe de Viana*, nº 162, 1981, págs. 11-18.

El remate con el Padre Eterno en el frontón es tradicional en los centros castellanos. Se encuentra en obras de Arbulo: en Casoyo (Orense), en el retablo de los Ircio en Briones y en Manjarrés. En Lanciego el Padre, con los brazos extendidos, no bendice sino que nos ofrece el cuerpo muerto del Hijo, en una agrupación de dirección vertical que se encuentra en Briviesca con el tema de la Coronación de María. En el tercer cuerpo, los frontones partidos con pequeña curva invertida en el vértice son habituales en los retablos manieristas del norte de España, pero se debe destacar el temprano uso que se hace en Lanciego.

Los retablos de Vallejo y Arbulo utilizan una arquitectura característica para presentar la Asunción. El hueco que la enmarca se suele denominar tramo o hueco palladiano pero no faltan precedentes en la arquitectura manierista italiana. El arco sobre dintel está presente en el segundo proyecto, de 1513, de Miguel Ángel para la tumba de Julio II y además cobija una María con el niño que parece flotar o elevarse inmersa en un óvalo. Se trata de un recurso que abunda en la arquitectura manierista. Se puede ver en la fachada del jardín del palacio del Té en Mantua, de Giulio Romano, 1525-1530. El motivo se usa de una forma parecida a como se hará en los retablos.

Palladio no publicó los cuatro libros hasta 1570 - *I quattro libri dell'Architettura*, Venecia, 1570- y aunque se pudo tomar de la obra directa en Vicenza y Venecia siempre usa el hueco -también en el tratado-, con órdenes mayores, es decir combinado con orden colosal como en la arquitectura romana: teatro Marcelo o Coliseo de Roma, aspecto que no se da en los retablos. De todos modos el influjo de Palladio parece claro, aunque indirecto y reinterpretado, tanto en el hueco de la Asunción como en la arquitectura anexa: cajas en las que se superponen óvalos, círculos o cuadrados para igualar la altura del encasamiento central. Este tipo de solución se encuentra en el cuarto libro de Serlio cuando habla de modelos de la arquitectura veneciana. Las láminas XXXV y XXXVI del libro IV en la edición de Toledo presentan dos fachadas venecianas que han podido servir de inspiración a los retablos romanistas -singularmente Lanciego, Sorzano, Leza de Álava, San Asensio; también Zumaya, Cáteda (Navarra)... Pero en estos retablos se combina este influjo con otros de la retablistica manierista.

El hueco nos parece un recurso manierista, fruto de la combinación de la regularidad clasicista y el influjo manierista que en Castilla había arraigado fuertemente con la obra de Berruguete y sobre todo de Juan de Juni.

En la obra de Juan de Juni aparece en el retablo de la Antigua de Valladolid. La Inmaculada se inserta en un gran nicho con arco que desborda el entablamento superior. Otro tanto se puede decir del retablo del Burgo de Osma y del de la capilla de los Benavente en Santa María de Medina de Rioseco (Valladolid). En este último retablo, dos ángeles desnudos coronan a María, motivo que se encuentra en Lanciego y en los retablos de Fernández de Vallejo y Arbulo.

La caja de la Asunción es diferente en el retablo de Astorga pero no es obstáculo para que se pueda tener como otro precedente. El colosalismo de la figura de la Asunción en Astorga, que se mantiene en

retablos de menores proporciones, obliga a ocupar el espacio del frontón curvo que había en Astorga. Se imprime así una tensión en la calle central muy favorable desde el punto de vista emocional.

En última instancia se puede encontrar en muchos retablos de mediados del siglo XVI. Por citar ejemplos riojanos donde, como en Aragón, las cajas centrales son muy grandes podemos mencionar Alberite, Ábalos, Elvillar de Álava, Aldeanueva de Ebro y aún Santo Domingo de la Calzada y Grañón, aunque no siempre descansa el medio punto sobre dinteles ni sirva para destacar a la Asunción.

Si en Lanciego, Sorzano y Leza de Alava el arco descansa sobre dinteles, en San Asensio el arco empuja hacia arriba el dintel que se flexiona siguiendo el medio punto del arco, lo que puede indicar la intención del artista: más un recurso de efecto que una arquitectura palladiana. El énfasis es moderado, pues los artistas lo acomodan al gusto clasicista imperante. A pesar del hueco, se procura guardar correspondencia entre los cuerpos, aunque se invade ligeramente el superior. En Lanciego el sentido ascensional que acentúa la calle central está reforzado por el hecho de que el tercer cuerpo tiene una caja muy superior a las laterales e incluso por el ademán de Dios Padre recogiendo y ofreciendo al Hijo.

Como es habitual en este tipo de retablo los relieves se colocan en las cajas laterales y las figuras de bulto en las entrecalles y en la calle central, aquí de mayor tamaño en concordancia con su jerarquía. Las historias representadas se leen de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba.

En el banco las figuras de Adán y Eva, dispuestas a modo de tenantes, podían estar algo ladeadas originalmente, aunque en Manjarrés también son frontales. Aunque se podría aducir como precedente el retablo de Santa Clara de Briviesca, hay que observar que se concluyó en el mismo año que el de Lanciego. De nuevo es en La Rioja donde, a nuestro parecer, se encuentran los antecedentes. Las figuras de nuestros primeros padres en el retablo de Lanciego, como en Sorzano y Manjarrés, carecen del poderío muscular y la fuerza patética de las de Briviesca que, oprimidas, hacen un esfuerzo titánico por contener el peso del retablo. En las obras de Fernández de Vallejo y Arbulo son esculturas estilizadas que se adhieren al soporte sin impresión de sujetarlo realmente. Casi desnudas completamente, en Lanciego un visitador ordenó adecentarlas en el siglo XVIII y se han desfigurado con la pintura de grandes hojas y de una falsa cabellera en el caso de Eva. Derivan directamente de las imágenes que en la misma disposición colocó Arnao de Bruselas en el retablo de Santa María de Palacio. Esto es especialmente cierto para los primeros padres que Arbulo realizó en el retablo de Manjarrés, cuya dependencia con respecto a los de Arnao es muy llamativa.

Dos relieves, con la última cena y la oración en el huerto de los olivos, y los evangelistas Juan y Mateo flanquean la custodia. Las figuras de Cristo y san Juan en la última cena aún recuerdan la composición de Durero en el grabado de la *Pequeña Pasión*, lo mismo que la figura arrodillada de Cristo en la oración en el huerto. Estas composiciones sólo se asemejan en parte a la interpretación de estos temas en Briviesca pero, de todos modos, los tipos se componen conforme a la nueva

gesticulación romanista y los personajes ostentan la musculosa anatomía del momento. Característica de la predilección por las contraposiciones clásicas es la pose de san Mateo, que deriva del *David* de Miguel Ángel. De modo más forzado se repite en un apóstol de la última cena. Los evangelistas Lucas y Marcos se sitúan en el tercer cuerpo, junto al Calvario. Entre los cuatro abren y cierran las entrecalles centrales.

El primer cuerpo se reserva a la advocación de la iglesia. Los santos patronos, san Acisclo y santa Victoria, en la caja central. Llevan palmas de martirio y el fondo se cubre de rosas que son su atributo. Se componen en contraposto mutuamente equilibrado. Son un eco de la pareja de filósofos que avanzan por el centro en *La escuela de Atenas*, fresco de Rafael en la logia de la Signatura del Vaticano. Los santos están flanqueados por dobles columnas, no por apóstoles que podría parecer incorrecto. En los tercios inferiores de estas columnas se representa a los cuatro doctores, pilares de la Iglesia.

Los relieves con las biografías de los santos patronos representan el momento final de sus martirios: san Acisclo decapitado y santa Victoria, agonizante, cuando varias personas vienen a recoger su cuerpo asaeteado.

El segundo cuerpo está dedicado a María, con la Dormición, la Asunción y la Coronación. La Asunción de Lanciego es muy semejante a la de Manjarrés, que es obra de Arbulo. Es una de las esculturas más logradas del retablo. Recrean magistralmente la composición creada por Becerra a partir de la Asunción que pintara Danieffe da Volterra en la capilla Rovere de Trinità dei Monti de Roma, donde colaboró Becerra. A pesar de que el tipo es macizo y robusto se le imprime un ímpetu ascendente que se ve reforzado por el desbordamiento del entablamento superior. Colocada en el centro físico del retablo, destaca el papel central -y mediador- de María en la historia del cristianismo, tal como había consagrado Trento. Las críticas al culto mariano por parte de Lutero, y de los reformadores en general, provocaron la defensa de María en el bando católico: tanto arremetieron las tesis inmaculistas como la defensa de la asunción corporal de María. En Lanciego se ha elegido la historia completa.

La Coronación de María en Lanciego es semejante al mismo tema en Astorga, aunque en Astorga es en bulto redondo y en Lanciego aparece la tradicional figura de Dios Padre y la paloma del Espíritu Santo junto al Hijo. La emoción de la escena en Astorga y Briviesca se dispersa aquí con la acumulación de figuras.

A los lados de la Asunción, los apóstoles Pedro y Pablo en ademanes equilibrados. Debajo y encima de estos apóstoles, en poses que suponen el conocimiento de las virtudes de Becerra en Astorga, se representa, inscritas en óvalos, a santa María Magdalena, santa Catalina, santa Águeda y santa Bárbara. En los derrames de los frontones, niños desnudos recostados que nos parecen de un tamaño no bien proporcionado.

En el tercer cuerpo culmina la historia de la pasión de Cristo iniciada en el banco. En la caída de Cristo con la cruz auestas se aprecia un cierto expresionismo y deudas, en lo compositivo, con respecto a obras tradicionales. El cuerpo de Cristo en el Descendimiento ofrece una maravillosa belleza de refinado clasicismo. Con la misma finura y

perfección está tallado el Crucificado. Es en todo semejante al del humilladero de Obécure. Ambos guardan un parecido extraordinario con el de Santa María de Palacio. La figura de María que se encuentra al pie de la cruz se compone igual que la del Calvario del trascoro de la Seo de Zaragoza que Ruiz-Navarro adjudica, creemos que con razón, a Arnao de Bruselas (14).

En el remate, junto al Calvario, san Juan Bautista -que apunta al camino de Cristo- y san Jerónimo -padre de la Iglesia y autor iluminado del camino de la Fe; ambos en actitudes penitentes. En Trento se consagró la Vulgata, vinculada a san Jerónimo, como texto canónico y, tal vez por ello, su imagen se repite tantas veces. Suele hacer par con san Francisco: Santa Clara de Briviesca, humilladero de Obécure. Estos santos son sendos ejemplos de humildad, penitencia y obediencia al papado, temas tan caros a la doctrina trentina.

Weise adjudicó el retablo de Lanciego a Pedro de Arbulo. La participación de este escultor nunca se ha desechado, a pesar de haberse constatado la presencia reiterada de Fernández de Vallejo en Lanciego. En realidad los estilos de ambos son muy semejantes.

Sabemos que el retablo estaba acabado en septiembre de 1569 y que en el ensamblaje tuvo una directa intervención Enrique de Drués, al que Fernández de Vallejo pagó ciento veinte ducados (15). Se deduce del documento que Juan Fernández de Vallejo fue el contratista de la obra. Ambos están documentados en Lanciego desde 1567, fecha en la que se pudo iniciar el retablo.

Es posible que la documentada colaboración entre Arbulo y Fernández de Vallejo naciera al terminar uno el retablo de los Ireio en Briones y otro el retablo de Lanciego. Muchas veces las compañías se formaban por uno o dos años y si iba bien se prolongaban. Liquidaron el acuerdo de compañía en marzo de 1571 y señalaron que el plazo estaba concluido. El retablo de Lanciego se había terminado, al menos, un año y medio antes.

También pudiera ocurrir que colaboraran en el retablo de Lanciego. Enrique de Drués, colaborador de Vallejo en Lanciego, era vecino de Santo Domingo, donde declara tener la vecindad Arbulo en 1571. Otro indicio de colaboración es que el retablo de los Ireio lo policromó Francisco Fernández de Vallejo, hermano de Juan, antes de 1571 según Barrio Loza.

En todo caso, todo apunta a que tuvieron una formación común, primero en La Rioja y después en las obras de Briviesca y Astorga. Esto dificulta deslindar sus primeras obras.

(14) Ruiz-Navarro Pérez, J.: Arnao de Bruselas..., pág. 31. El San Juan del trascoro zaragozano se repite casi fielmente en Santa María de Palacio. Criado Mainar, J.: "Arnao de Bruselas", en *La escultura del Renacimiento en Aragón*. Zaragoza, 1993, págs. 178-180 y 334.

(15) Archivo Histórico Provincial de Álava, Laguardia, Hernando de Baquedano, años 1554-1569, prot. 7.606, fols. 359v-360r. Agradezco las noticias que me proporcionó el párroco de Lanciego, don Núnulo Ceballos, pues me permitieron, con un poco de paciencia, localizar este documento.

Con todo, pensamos que el retablo de Lanciego es obra exclusiva de Fernández de Vallejo. Son muchas las coincidencias con los retablos de Sorzano y Leza de Alava: las figuras de Adán y Eva; el Crucificado de Lanciego es exactamente igual al de Obécuri y Sorzano. Difiere del de los retablos de Manjarrés y la Estrella, iguales entre sí y obras documentadas de Arbulo. Esta atribución no es óbice para que se diera una puntual participación de Arbulo en Lanciego.

La escultura de Lanciego, comparada con la obra de Arbulo, es más abigarrada en las composiciones. Los relieves tienen un exceso de figuras que se reparten con menor convicción que en las obras de Arbulo, mas cercanas a las claras composiciones de Briviesca y Astorga. Apreciamos en el retablo de Lanciego un sentido menos monumental de la figura, sobre todo en el relieve, los rostros ligeramente de menor nobleza y un desnudo algo más adiposo en los ángeles niños. El parecido es mayor en las figuras de bulto.

La Asunción de Lanciego es, en pose invertida, igual que la de Manjarrés. No descartamos que esta bellísima Asunción se deba a Arbulo, dado el cuidado que se tenía en contratar la imagen titular. Podría ser el inicio de la colaboración entre ambos. En varios retablos de la época, para mayor satisfacción de los clientes, se buscó a un escultor de fama para tallar la imagen principal. Así en el retablo mayor de la catedral de Burgos, en el de San Andrés de Eibar, que recurrieron a Arbulo en 1569, y podría haber ocurrido en el retablo de Aldeanueva de Ebro. Este retablo se acabó poco antes de comenzar la obra de Lanciego y presenta una Asunción que pudo realizar un artista diferente a Arnao de Bruselas y Pedro de Troas que fueron los contratistas. La alabanza que los tasadores -López de Gámiz y Martín de Bandomahicieron de esta imagen podría interpretarse como una señal de que la han realizado manos diferentes de las de los contratistas y que Gámiz las conocía: "muy buena y perfecta y de mano de los mejores oficiales que ay en este reino". Esta Asunción puede no ser ajena a Arbulo o a Fernández de Vallejo. Hemos comentado que el entallador Pedro de Troas había recurrido a artistas afincados en Logroño para realizar un retablo lateral en Allo (16). Destacamos de nuevo la estrecha relación que existe entre los encasamientos de la Asunción y del Calvario del retablo de Aldeanueva de Ebro y de Lanciego.

Si el retablo de Lanciego es la primera obra de Vallejo, tras su hipotético paso por alguno de los talleres que trabajan en Astorga y Briviesca, y el retablo de los Ircio en Briones la primera de Arbulo en la Rioja, Vallejo podría ser el creador de una traza que tendrá amplio eco en el romanismo riojano.

(16) En el pleito que Troas mantuvo con los vecinos de Allo, un testigo de Estella, donde residía el artista, señaló que Pedro de Troas no era ni entallador ni imaginario y que sólo trabajaba en el oficio de ensamblaje. Otro indicó que Troas había "hecho hazer" el retablo de santa Catalina de Allo, que lo había dado a hacer a otros artistas de Logroño. El comentario del entallador Juan de Gaviria fue demoledor: "Trues no es pintor ni se le entiende en cosa de talla ymaginaria ni retablos, sino solo en hazer puertas, camas y ventanas y otras cosas de servicio de casas". URSÚA IRIGOYEN, I.: "Retablos laterales...", págs. 16-17.

La obra de Lanciego parece, ciertamente, primera obra. Abundan los desnudos, los niños sobre frontones, aspectos que luego se irán abandonando o suavizando.

En otro orden de cosas lo debió policromar Francisco Fernández de Vallejo, que trabajaba asociado con su hermano Juan pero también con Arbulo. En 1590 Juan salió fiador de su hermano con motivo de haber rematado Francisco las primicias de Lanciego por tres años -1588-1590-. Ramírez, que ha aportado el documento, dice que en prueba de que lo policromó.

Un aspecto más queda pendiente de resolución: si, como se interroga Barrio Loza, el ensamblador Enrique de Drués desempeñó algún papel en la creación de la traza del retablo de Lanciego y si Drués, Fernández de Vallejo y Arbulo formaban un sólo equipo. Este ensamblador puede ser originario de Dreux, localidad situada entre Chartres y París (17).

Tanto Fernández de Vallejo como Arbulo tenían conocimientos de arquitectura o al menos se recurrió a ellos para valorar trazas de otros. Luego las trazas de sus retablos pueden ser de ellos y la de Lanciego de Fernández de Vallejo. Las trazas de Casoyo, Briones y Manjarrés tienen mayor claridad, son más cercanas a Becerra. Hacen uso de una arquitectura de mayor purismo clásico. En la traza del desaparecido retablo de San Asensio, Arbulo se pudo ver obligado, por el contrato ya firmado, a seguir un diseño que había presentado junto con Fernández de Vallejo: obviamente la misma traza que para los retablos de Sorzano y Leza de Álava que se quedó Fernández de Vallejo al disolverse la compañía.

Sea un diseño originario de Fernández de Vallejo o no, lo interpretaron con ligeras variaciones que pueden ser significativas sobre la preeminencia del uno sobre el otro. Si uno se fija en los retablos de Fernández de Vallejo y Arbulo, aunque ciertamente muy semejantes, puede apreciar una mayor corrección en el uso de las normas clásicas en Arbulo que en Vallejo. Los retablos de San Asensio y Manjarrés presentan una distribución más equilibrada; la cuadrícula está mejor distribuida y asentada. Es elocuente observar cómo Arbulo, a partir de una misma traza, consigue en el desaparecido retablo de San Asensio un resultado de superior pureza clásica, un armonioso equilibrio de escultura y arquitectura. La diferencia mayor radica en el primer cuerpo, con las figuras de bulto enmarcadas por pilastras y los grandes relieves laterales cerrados con frontones rectos sobre los que se apoyan niños desnudos bien proporcionados. Por si fuera poco, frente a la tentación de repetirse a sí mismo, que se observa en el autor de los retablos de Sorzano, Leza y Lagunilla, Arbulo acomodó en el retablo de San Asensio una original iconografía, especialmente en la calle central, donde se suceden la Ascensión, Pentecostés y el Juicio Final que era una interesantísima transposición a partir del que Miguel Ángel pintara en la capilla Sixtina. En los retablos de Fernández de Vallejo, si acaso a excepción de

(17) En 1600 tradujo, junto con un clérigo, una carta en francés y consta que ambos tenían conocimientos de la lengua francesa. En el testamento a un hijo le llamó Anrique y a él se le menciona alguna vez así. RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M.: *Retablos mayores...*, pág. 82.

Lanciego, hay menor corrección. El banco tiende a tomar unas dimensiones impropias y el asiento de los cuerpos superiores se resiente, así como la correspondencia de líneas y la pureza clásica de sujeción de lo superior sobre lo inferior. En los extremos laterales de los retablos coloca, en disposición ladeada, ménsulas -Lagunilla- o figuras tenantes -Sorzano y posiblemente Leza-. Confieren al retablo un perfil irregular, no cuadrado, como si se recordara los guardapolvos o pulseras de los retablos anteriores. En la misma dirección, los nichos de las figuras exentas son más escasos de espacio, algo opresivos.

Fernández de Vallejo fue un escultor excelente. Demuestra una especial habilidad con el desnudo, tratado con una suavidad característica que rehuye los excesos de otros escultores romanistas. Los crucificados de Lanciego, Obécuri y Sorzano se modelan según criterios de un clasicismo intachable. El resultado es de una belleza insuperable. Como Arbulo, utiliza el contrapuesto con habilidad y elegancia. Pero la escultura de Arbulo, como la arquitectura, es superior en corrección -tanto técnica como compositiva-, en clasicismo, armonía y alma. Las imágenes de Vallejo, sin carecer de belleza en muchos casos, recurren a una gesticulación forzada, no siempre convincente. No se encuentra el sentido perspectivo de los relieves de Arbulo, ni es tan frecuente el recurso a fondos de arquitecturas, cortinajes o paisajes. Sólo la escultura de Anchieta es comparable a la de los retablos de Briones, San Asensio, Deajo y Manjarrés, obras del virtuoso escultor que fue Arbulo.

En la iglesia de Lanciego se guardan algunas otras obras relacionadas con Fernández de Vallejo que tan largamente residió allí: así un san Pedro de un retablo lateral, en pose habitual del romanismo, y aún el facistol del coro, con el pie labrado, e incluso algunos respaldos de la sillería. En el documento número uno se alude a un retablo en una ermita dedicada a san Sebastián, pero desconocemos de que localidad se trata.

A finales de 1568 o principios de 1569 Juan Fernández de Vallejo había concluido las esculturas que decoran el humilladero de Obécuri, localidad del condado de Treviño (18).

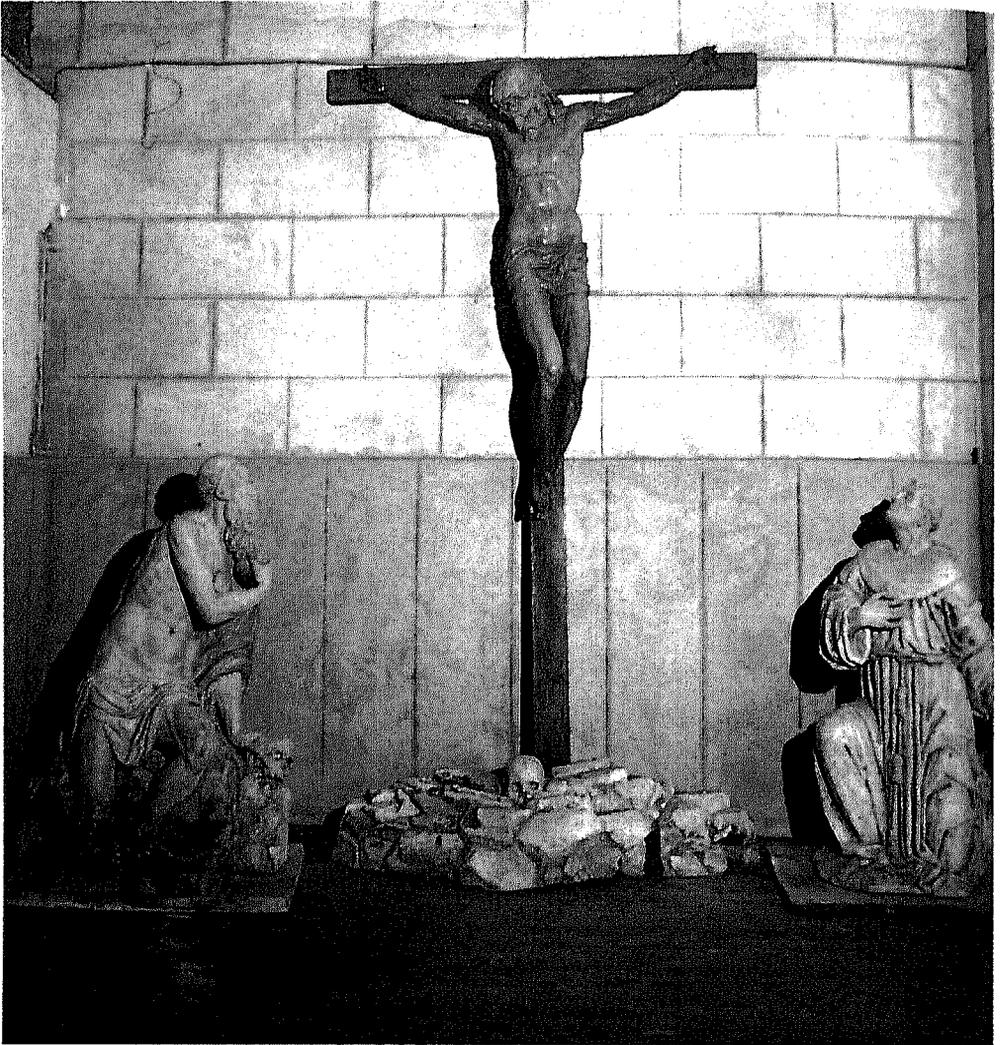
La ermita y humilladero de Obécuri había sido mandada edificar por Martín Fernández de Obécuri que tras una estancia en el Nuevo Mundo, según se sabe por la inscripción que ordenó poner en la fachada del edificio, volvió a su lugar natal. Servía como clérigo de la iglesia de San Juan de Obécuri hasta que en Burgos, a principios de 1570, señaló que

2. EL HUMILLADERO DE OBÉCURI

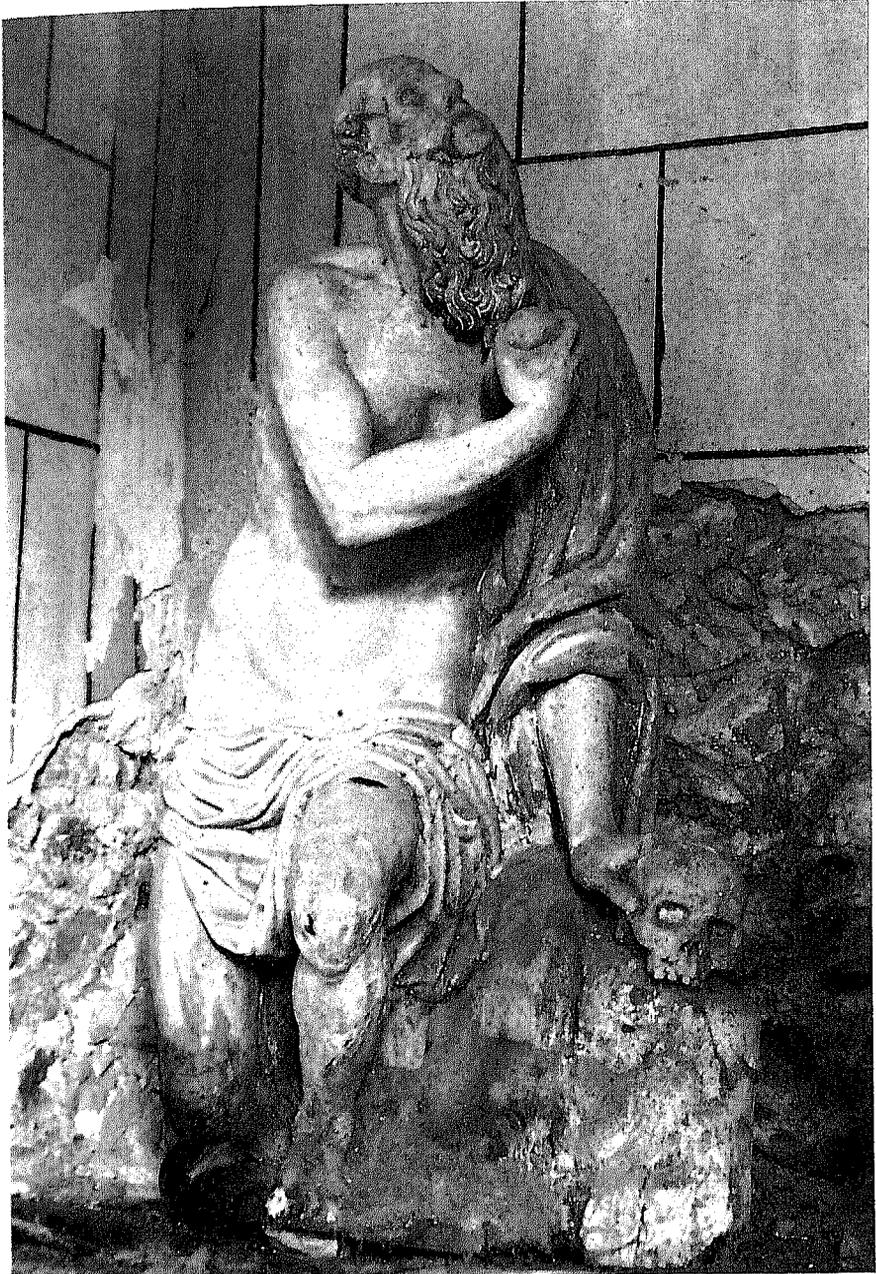
(18) El documento que nos sirve de apoyo está fechado el 25 de enero de 1570, pero va acompañado de un memorial con instrucciones en el que el creador de la ermita y humilladero de Obécuri señaló los plazos y cantidades que se debían pagar por la memoria y mayorazgo que creaba en esa fecha. Mandaba pagar seis ducados a los clérigos de Obécuri que servían la capellanía del humilladero. El humilladero ya existía desde principios de 1569 pues la memoria recogía que lo correspondiente a la primera mitad de ese año se pagaría "sacando de la primera meytad tres meses y medio que yo [el fundador] serbi la dicha capellanía". Luego la ermita estaba concluida a principios de 1569 o algo antes. Archivo Histórico Provincial de Burgos, Pedro de Espinosa, prot. 5.552, año 1570, fols. 255r-265r.



Retablo de Lanciego.



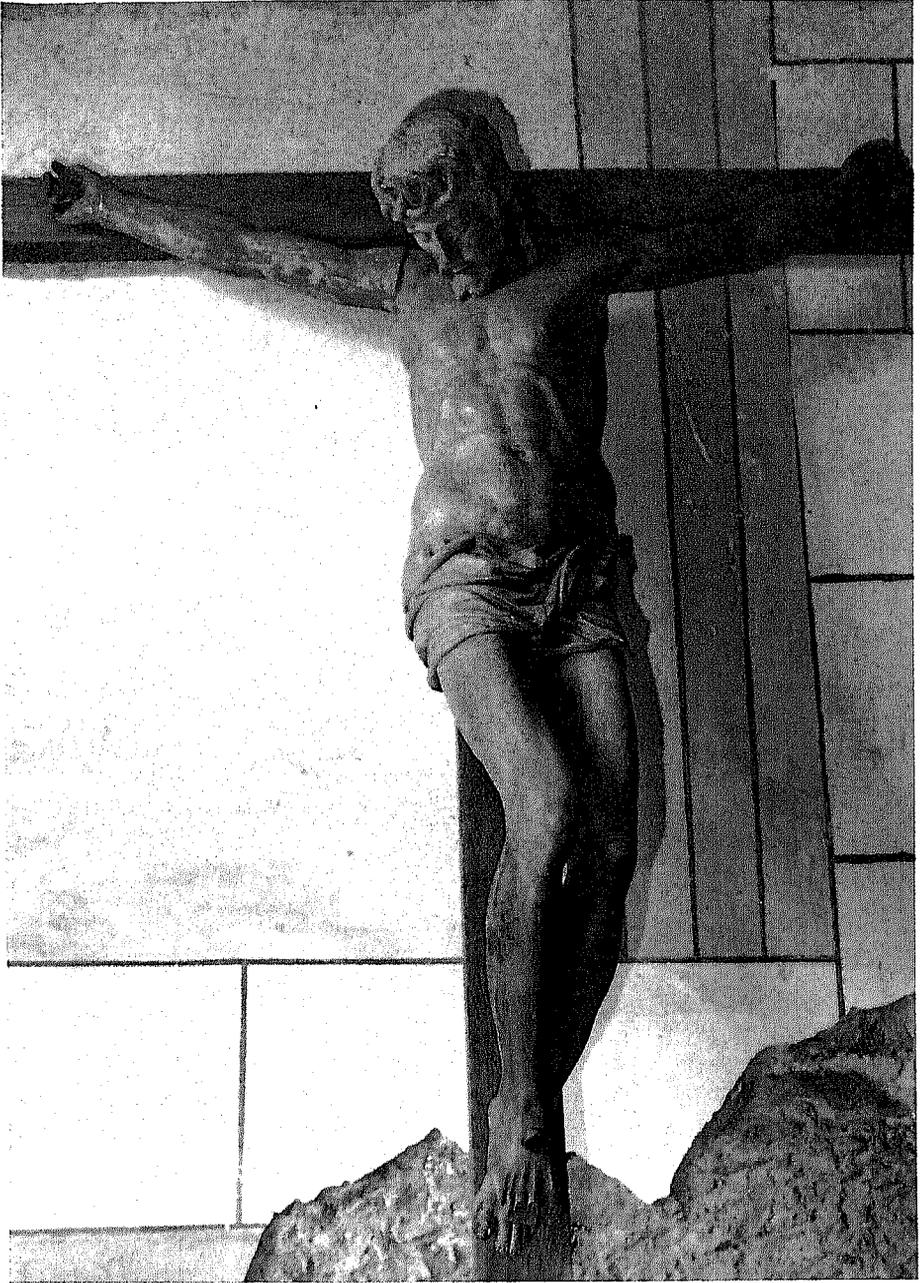
Humilladero de Obécuri.



San Jerónimo. Obécuri.



San Francisco. Detalle. Obécuri.



Cristo crucificado. Obécurei.



Cristo crucificado. Detalle. Obécuri.

"tengo proposito y estoy determinado de dejar el siglo y tomar el abito y hazer profesion en alguna horden aprobada". En ese momento instituyó un mayorazgo en beneficio de uno de sus sobrinos, Gregorio Fernández hijo de Francisco Sáenz y Juliana Fernández, hermana del donante. Le legó en vida todos sus bienes junto con el encargo y obligación de cumplir una memoria que simultáneamente instituía así como cuidar el patronato de la ermita y humilladero.

No disponemos de otra documentación sobre Martín Fernández de Obécuri, pero todo hace pensar que fue un hombre de amplia cultura. La inscripción de la fachada del edificio, que sin duda redactó el mismo, está escrita en un hermoso latín clasicista y no faltan referencias a la Antigüedad. Conviene apuntar en este punto que Martín Fernández señaló una excepción a la donación irrevocable que hizo de sus bienes: estipuló que si tuviera necesidad de dinero para libros le debían enviar nada menos que 220 ducados para poderlos comprar, aunque lo limitó a una vez en su vida. Es posible que ingresara como religioso en el monasterio de San Francisco de Burgos. La donación e institución del mayorazgo, memoria y patronato se realizó en Burgos y fue testigo Fray Diego de Cabredo, religioso de dicho monasterio y posible paisano del donante.

El grueso de sus bienes lo formaba un juro de 64.000 maravedís anuales que disfrutaba por privilegio real sobre la renta de los diezmos de la mar. Se pagaba en la ciudad de Vitoria. Legó también una casa con huerta y heredad adjunta en Obécuri y otros 24.000 maravedís anuales en diversos censos (19). Por encargo del donante, el heredero debía pagar diversas cantidades a la madre, hermanos y sobrinos del legador. Además impuso perpetuamente un legado de 37.500 maravedís anuales para casar doncellas pobres de la zona. Como era costumbre prohibió dividir, enajenar, vender, cambiar o empeñar ninguna parte de los bienes; aún previno que ningún heredero pudiera perder los bienes ni se le pudieran confiscar por delito alguno "aunque sea de heregía o lese magestatis o perdulion o el delito nefando contra natura". Si alguno cometiera los delitos descritos ordenaba que fuera privado de los bienes y sustituido por otro heredero. Limitó el acceso al mayorazgo a los legos o religiosos que profesaran religión. Tampoco podrían serlo "ni ermafrodito, ni loco, ni mentecato, ni otro que tuviere perpetuo impedimento, ni vasterdo ilegitimo".

La ermita y humilladero cubre, a la salida de la población, el antiguo camino a Logroño (20). A la manera de un templo clásico, adelanta dos columnas jónicas de fuste liso que sostienen un frontón delimitado por

(19) Tanto los censos como el juro eran al quitar y estaban calculados a 14.000 maravedís el millar. Destacamos un censo al quitar de diez ducados que mediante escritura pública le habían vendido Juan González de Pino, Juanes de Vallejo y Juanes de Bernedo, clérigos beneficiados en la iglesia de Lanciego; como hemos señalado, se acababa de terminar el retablo de esta iglesia.

(20) Véase, PORILLA VITORIA, M.J. - EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J.: *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Tomo II. Arciprestazgos de Treviño, Albaina y Campezo*. Vitoria, 1968, pág. 293.

las vertientes del tejado. El pórtico cubre el camino y se adorna con techumbre de casetones con variados motivos vegetales tallados en la madera. Es un edificio abierto que invita a la oración. Sobre la entrada del humilladero, una inscripción en capitales recuerda al donante: SAECELUM AEDIFICIO PULCRUM DOMINICAE PASSIONIS MONUMENTUM CHRISTIANAE PLEBIS ET DEVOTI VIATORIS DELITIAS MARTINUS FERDI. QUIA DUM NOVUM PERAGRAT ORBEM IN NUMEROS LABORES SUPERUM FAVORE SUPERARIT DIVINAE MUNIFICENTIAE MEMOR DEO OPTI. MAX. CONSECRAT. (Martín Fernández, agradecido a la munificencia divina, consagra a Dios, Óptimo Máximo, el santuario, hermoso recuerdo de la Pasión del Señor, delicias del pueblo cristiano y del devoto caminante, porque mientras recorre el Nuevo Mundo, con ayuda de los celestes, superó innumerables trabajos.)

En el documento de donación señaló que había fundado una ermita y humilladero en Obécuri que contenía un Crucificado y las imágenes de san Francisco y san Jerónimo. Ordenó que se pagara a Juan Fernández de Vallejo, escultor estante en Lanciego, los reales “que se le deben para acabarle de pagar la fañon de las imagines que estan en el dicho umilladero y hermita”. En el año 1570 le habían de dar cuatrocientos reales y al año siguiente otros trescientos a cumplimiento de lo setecientos que le debía por la obra.

Ambos santos representados en el humilladero se encuentran haciendo par a los lados del banco del retablo de Santa Clara de Briviesca, concluido en el mismo año que el retablo de Lanciego y punto de referencia para la escultura romanista del norte de España. Las imágenes de san Francisco y san Jerónimo de Briviesca son muy superiores. Únicamente la pose -y de forma limitada pues en buena medida era convencional- se puede relacionar con las creaciones de Fernández de Vallejo en Obécuri. Estas son menos expresivas y más frías. La escasa emoción se compensa con una gesticulación grandilocuente y algo afectada. Ambas figuras se dirigen hacia la cruz y exteriorizan un fervor penitente y místico muy en consonancia con los ideales contrarreformistas del momento. Destacamos el tratamiento de los rostros, los grandes ojos de san Francisco, el gesto entre doliente y ceñudo. La imagen de san Jerónimo tiene algún parecido con la que Arbulo hizo más tarde para el monasterio de La Estrella, hoy en el *Museo de La Rioja*. La composición y el rostro de la figura del Santo Padre se relaciona con la imagen de Moisés que corona, en pose inversa, el retablo de Sorzano, realizado por Fernández de Vallejo a continuación de las obras de Obécuri. Forma parte de una abundante serie de figuras romanistas derivadas del Moisés y de otras composiciones miguelangelescas.

El Crucificado es superior a la composición y acabado de las imágenes de los santos. De muy delicado tratamiento corporal y rostro bellísimo, muestra un cuerpo apolíneo y clasicista. Ha sido restaurado recientemente; se procedió a su limpieza y se volvieron a colocar los brazos que se habían desprendido. Los brazos son de madera de pino, mientras que el cuerpo es de madera de nogal y está compuesto en una pieza, salvo una

parte de la cabeza. Esta composición, presente en el retablo de Lanciego, la volvió a usar en el Cristo que remata el retablo de Sorzano. Guardan un parecido tal con el del retablo de Santa María de Palacio de Logroño que, con otras circunstancias comentadas arriba, nos permiten sugerir, como hipótesis, que Fernández de Vallejo se formó en La Rioja, en el taller de Arnao de Bruselas o su círculo.

DOCUMENTOS

1

1569, septiembre 5. Laguardia

Enrique de Drués, ofrece carta de pago y finiquito a Juan Fernández de Vallejo por las deudas contraídas durante la colaboración en el retablo de Lanciego y se compromete a realizar el ensamblaje de un retablito en la ermita de San Sebastián.

Archivo Histórico Provincial de Álava, Laguardia, Hernando de Baquedano, años 1554-1569, prot. 7.606, fols. 359v-360r.

Sepan quantos esta carta de pago y finiquito vieren como yo, Enrique de Drués, vecino de la ciudad de Santo Domingo, morador en el lugar de Lanciego, digo que por quanto entre vos Juan Fernandez de Ballejo, estante en el dicho lugar de Lanciego, y mi nos conbenimos y concertamos que nos el dicho Juan Fernandez de Ballejo me abiais de dar y pagar çiento y veinte ducados para en pago de lo que yo hiçe y trabaje en la obra del retablo del lugar de Lanciego y ansimesmo abiais de haçer el asamblea de otro retablito el qual yo he de hacer para la hermita de san Sevastian y me obligo de lo hacer y vos el dicho Juan Fernandez de Ballejo me abeis dado y pago los dichos çiento y veinte ducados de los quales me otorgo y llamo y otorgo por bien contento, pagado y entregado porque me los distes e pagastes realmente y con efeto en dineros contados y porque la paga y entrega de ellos de presente non pareçe, renuncio la ley de la ynumerate pecunia y todas las otras leyes que sobre este caso ablan y me obligo de aver por buena esta escritura y la cumplir y guardar... [Testigos: Martín de Talora, Simeón de Baquedano y Pedro de Baquedano].

2

1570, enero, 25. Burgos.

Martín Fernández de Obécuri hace donación de sus bienes e instituye una memoria y mayorazgo que incluye un humilladero en su localidad natal.

Martín Fernández de Obécuri, clérigo presbítero de la iglesia de San Juan de Obécuri, dona todos sus bienes a su sobrino Gregorio Fernández

e instituye una memoria y mayorazgo que también le encarga. Señala que “por quanto a mi costa y de mis vienes con la ayuda de Dios he fundado, hecho y hedificado y tengo una hermita y umilladero en que esta un crucifijo y dos ymages de sant Francisco e sant Geronimo en la dicha villa de Obecuri; y he dejado y dotado en el una capellania perpetua de quatro misas cantadas y cinquenta y dos misas rezadas cada año que me han de dezir los clerigos de la dicha yglesia de sant Juan en el dicho umilladero y hermita; y las misas cantadas se an de decir la una el dia de sant Geronimo y la otra el día de sant Francisco y la otra el dia de la ynbencion y la otra el dia de la esaltaçion de la cruz e cada domingo de cada año una misa rezada para siempre”. Entre las obligaciones que impone al heredero, como condición, se recoge “que vos el dicho Gregorio Fernandes ayais de pagar e pagueis seisziientos reales a Juan Fernandes, escultor estante en Lanziego, que se le deven para acabarle de pagar la façion de las ymages que estan en el dicho umilladero y hermita”.

Archivo Histórico Provincial de Burgos, Pedro de Espinosa, año 1570, prot. 5.552, fols. 255-260.

3

1570, enero, 25. Burgos.

Martín Fernández de Obécuri señala en un memorial diversas instrucciones que debe cumplir su heredero, entre ellas pagos a Juan Fernández de Vallejo.

Martín Fernández de Obécuri da diversas instrucciones a cumplir por su heredero. Entre los pagos a realizar en el año 1570 se anota: “Yten se den y paguen a Juan Fernandez de Vallejo, excultor, quatroçientos reales de cobranças que yo deço que me deben en esa tierra, cuya memoria esta en poder de mi hermano Andres Fernandez, y los otros treçientos de los reditos de este año de setenta”. Entre los pagos de 1571: “Año de mil y quinientos y setenta y uno. Pagados mis hermanos, cada uno ocho ducados, y mi madre quatro y a la capellania seis, se han de dar al sobrediccho Martin Abbad de la Hermosa [beneficiado en la villa de Bernedo para que de a una persona que yo le tengo dicho] cinquenta ducados y a mis sobrinas Catalina Fernandez y Juliana Fernandez cada cinquenta ducados y a Pero Fernandez mi sobrino diez y ocho, y a Juan Fernandez de Vallejo, escultor, treçientos reales con que se cumple el numero de los seteçientos que yo le devia del resto del retablo”.

AHPB, Pedro de Espinosa, año 1570, prot. 5.552, fols. 261-264.