

EL RETABLO MAYOR DE VILLAR DE TORRE*

Por José Manuel Ramírez Martínez

Introducción

El retablo mayor de la iglesia de Villar de Torre es uno de los más bellos y equilibrados exponentes del movimiento romanista en nuestra región, corriente artística propia del último tercio del siglo XVI y comienzos del XVII que tuvo especial importancia y profusión en la zona alta del valle del Ebro fundamentalmente.

Es éste un período floreciente para la Rioja. Su potencialidad económica se debe, en esencia, a la productividad de sus tierras. Vid y cereal son sus bienes más destacados, a los que hay que añadir también el factor ganadero de algunos puntos de sus sierras.

En tan favorables condiciones, las iglesias de las diferentes villas y ciudades recaudan anualmente las primicias que son la base real de su holgada existencia.

El templo es la espina dorsal de los enclaves rurales. Algo así como la materialización de la idea de respeto a lo divino por parte de una sociedad de enraizada y tradicional religiosidad. De hecho, éste juega un papel fundamental en un doble aspecto. Como reflejo de un profundo sentir es un fuerte condicionante en lo que respecta a la fisonomía y configuración que adquiere un pueblo, toda vez que las casas nacen y se apiñan en torno a su estructura maciza y dominante.

De otra parte, es sede de reunión de toda la comunidad: en él buscan los feligreses un contacto ultraterreno que satisfaga sus apetencias sentimentales y les de fuerzas para superar con optimismo los rigores del trabajo, cuajado de fríos y de solinas, y el agobio de las enfermedades.

Por esta razón de ser, las grandes sumas de dinero que con el impuesto de las primicias se obtienen se emplean en enriquecer de objetos litúrgicos, y consecuentemente artísticos, los edificios religiosos esparcidos por doquier.

* Documentado junto con J. A. BARRIO LOZA.

En estos momentos de auge el dinero es arte: se rehacen iglesias y se construyen otras nuevas, se fabrican cruceros, portadas, retablos, ornamentos... la Rioja es un hervidero de artistas de todo tipo con constantes relaciones interprofesionales que se multiplican al amparo de este bienestar. Ellos saben que la abundancia de que gozan estos edificios les favorece directamente. La iglesia es la empresa que solicita sus servicios y que les garantiza la pervivencia por medio de contratos temporales.

De su funcionamiento económico están bien informados. Tan bien llegan a comprenderlo y su compenetración tan intensa que es relativamente frecuente que muchos de ellos tengan parientes e incluso hijos sacerdotes. Rango éste bien considerado por todos los fieles, al mismo tiempo que respetado, que no sufre estrecheces de tipo material y goza de la garantía de un porvenir resuelto (1).

(1) Tal es el caso del célebre escultor romanista Diego Jiménez, uno de cuyos hijos, Pedro Jiménez Castrejana, sería beneficiado en Logroño y bien conocido en el campo de la escultura (*), o del escultor también romanista Juan Fernández de Vallejo con respecto a su hermano Francisco, licenciado además de dorador y pintor y con habilidad más que probada (**), por citar sólo algunos ejemplos de coetáneos elegidos al azar.

Como vemos, pues, algunos de estos sacerdotes compaginaban perfectamente alguna vertiente artística con su condición clerical. Es lógico. Desde su más tierna infancia y en el seno familiar habían mamado el arte por tradición y costumbre. Habían sido iniciados como artistas antes que como sacerdotes y no había motivos para dejar de serlo. Además, desde esta posición podrían favorecer en alguna medida la adjudicación de obras a familiares y conocidos.

En ocasiones hacían función de tasadores nombrados por parte de la iglesia y así contribuían a rebajar de la cantidad total algunos ducados tras intercambiar impresiones con los tasadores de los arquitectos o escultores que habían llevado a cabo las obras correspondientes.

En esta sociedad caracterizada por elevado número de gente inculta, si por inculto se entiende no saber leer y escribir, la figura del escribano adquiere una dimensión especial.

El escribano redactaba los contratos y ante él presentaban fianzas los contratantes antes de empezar el trabajo y en previsión de cualquier contingencia. Fianzas elevadas que eran una garantía: la iglesia pagaba por la realización de un deseo y el artista se comprometía y obligaba al cumplimiento exacto de lo pactado. Con ello predominaba, ante todo, la seriedad, formalidad y estímulo en el trabajo.

(*) Pedro Jiménez aparece como tasador, ponemos por caso, en Rodezno, donde pasa siete días evaluando y valorando el retablo mayor de este lugar, que había sido construido por Hernando de Murillas (*Libro de Fábrica de Rodezno* n.º 1, fol. 90 v.º), o en Soto de Cameros, donde el 17 de noviembre de 1646 afirma que el retablo mayor de Terroba, fabricado por Fernando de Ezpeleta, valía 10.792 reales (*Libro de Fábrica de Terroba* desde 1600, fol. 220)...

(**) Entre las obras más sobresalientes de Francisco Fernández de Vallejo figura el dorado de los retablos de Santa María de Palacio, Agoncillo y el de la capilla de los Ircio en Briones. Quizá sea también el autor del dorado del retablo de San Pedro en la capilla de los Jiménez de Enciso en La Redonda, cuyas esculturas y las de la reja que cierra el recinto son obra de su hermano Juan.

La iglesia, concebida como empresa, funcionaba con precisión matemática. Los mayordomos, clérigos o legos, cuyos cargos se renovaban normalmente cada año, se preocupaban de llevar al detalle la contabilidad reflejando en los Libros de Fábrica, de capital interés para el investigador, cualquier entrada o salida de dinero por nimia que ésta fuera. Dichos libros eran revisados con regularidad bien por el obispo de la diócesis o por el visitador que comisionaba, ante quien tenían que rendir cuentas los administradores o mayordomos. De ahí su enorme responsabilidad.

Son, realmente, años de estímulo y competencia. Los artistas se esfuerzan en producir con calidad, rindiendo al máximo de sus posibilidades y capacidad creativa con el fin de ganarse una fama, un prestigio que les permitiera continuar con su oficio año tras año sin temor a permanecer inactivos durante prolongados paréntesis con la consiguiente penuria que de ello pudiera derivarse.

La rivalidad competitiva entre todos ellos era tan grande que solían rebajar bastante el precio de las obras en las contratas. Es así como la Rioja, paraíso escultórico de esos tiempos, obtiene obras de arte relativamente baratas.

La abundancia de trabajo motiva, a su vez la abundancia de artífices de primera magnitud. Algunos originarios de la región, pero la inmensa mayoría procedentes de lugares norteños, los cuales terminan por establecerse aquí definitivamente, donde contraen matrimonio, crían sus hijos y son enterrados.

Los cabildos dirigen su atención hacia estos personajes de vida itinerante en la práctica y tratan de que se rematen los proyectos en los mejores. Todo consiste en mandarles crear algo que sea más esbelto y perfecto, o por lo menos tanto, que lo que se acaba de hacer o diseñar en la iglesia de la vecina localidad. El resultado de estas inquietudes es calidad...

La ilusión y entusiasmo de los cabildos por dotar a sus iglesias de buenas obras es general y sólo la fe puede explicar este fenómeno y esta filosofía. Hasta los pueblecitos más recónditos de las sierras tienen iglesias ricas.

A los cabildos, como representantes y portavoz de los fieles, no les preocupa el empeñarse o empeñar a las generaciones venideras durante largas etapas en obras de arte carísimas. Así, pues, es muy

frecuente que, tras la muerte del artista, se siga pagando a sus herederos en dinero y especie incluso 30 ó 40 años después, como ocurre en Villar de Torre. Todo un símbolo de orgullo y dedicación...

Análisis ambiental

La simple y esquemática enumeración de todos los artesanos coetáneos en nuestra región resultaría excesivamente extensa, de ahí que sólo hagamos una pequeña introducción a algunos escultores romañistas que laboran en las proximidades de Villar de Torre.

Nájera y Santo Domingo de la Calzada son dos focos importantes de tradición artística donde habitan canteros, plateros, arquitectos, escultores y un etcétera muy largo.

En Santo Domingo, por ejemplo, tienen establecido su taller los escultores Pedro de Arbulo, que trabajó algún tiempo en compañía de Juan Fernández de Vallejo y ha sido llamado con toda justicia "el Miguel Angel riojano", y Lázaro de Leiva, entre otros (2).

(2) El autor del grandioso retablo mayor de Lagunilla, de Muro de Cameros o de los colaterales de Sotés, Juan Fernández de Vallejo, rescinde su compromiso de trabajo de compañía con Pedro de Arbulo el 29 de marzo de 1571 en Santo Domingo de la Calzada.

El escultor Lázaro de Leiva aparece siempre avecindado en Santo Domingo de la Calzada. Casado con Isabel de Elgueta, tuvo de ella al menos una hija: Isabel.

A su muerte, ocurrida en 1599, es su amigo Diego Fernández, vecino de Santo Domingo, el que sale tutor y curador de su hija Isabel de Leiva.

En 1589 comenzaba con Miguel de Ureta el retablo mayor de la iglesia de Villar de Torre.

El 7 de febrero de 1594, junto con Diego Jil de Gofia, arquitecto vecino de Logroño, tasa el relicario que Juan de Esparza, escultor vecino de Burgos, había hecho para la iglesia de Altable. Vid. documento n.º 1.

En 1598 se remataba el retablo mayor de Leiva en Miguel de Ureta y Lázaro de Leiva, pero es el primero de ellos el que debe tallar la mayor parte de la escultura, mientras que Lázaro, que al año siguiente moría, apenas puso mano en ella. A la muerte de Miguel de Ureta el retablo queda paralizado y años después se adjudicaría a Hernando de Murillas (MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel: "Hernando de Murillas y la Escultura del Final del Manierismo en la Rioja". *Revista Príncipe de Viana*, núms. 110-111. Pamplona, 1968).

En 1601, Hernando de Murillas y Pedro de Arbulo tasaban el retablo mayor de Casalarreina, sobre el que sus autores, Lázaro de Leiva y Miguel de Ureta, tenían interpuesto pleito con el cabildo.

Lázaro de Leiva intervino también en la escultura del banco del retablo de Valtierra y a él hay que atribuirle las figurillas de los relicarios de Cellorigo y San Torcuato. Suya es también la imagen de San Cristóbal en un colateral de la iglesia de Sajazarra...

Nájera es el lugar habitual de residencia de Miguel de Ureta (3).

Haciendo un estudio detenido de la época se observa que gran parte de estos artistas son polifacéticos, cultivan diferentes especialidades. Así, pues, aunque el fuerte de Miguel de Ureta sea la arquitectura, practica también, y con evidente soltura, la talla de imágenes y escenas. Lo mismo que sucede, por ejemplo, con el romanista Pedro Ruiz de Cenzano, que prodiga sus obras por la cuenca del Ju-

(3) Miguel de Ureta aparece siempre como vecino de Nájera, donde mantuvo el taller hasta su muerte, acaecida a finales de 1603 o comienzos de 1604.

Estaba casado con María, la cual le dio, que nosotros sepamos, dos hijos: Miguel y Jerónima.

Cuando María enviudó, Domingo de Morales actuó como su curador.

Francisco y Diego Hernández, vecinos de Santo Domingo, salieron tutores de los hijos del matrimonio.

Miguel de Ureta se dedica indistintamente a la arquitectura y escultura. Es una especie de gran empresario que contrata obras de envergadura.

La primera noticia que de él tenemos data de 1575, fecha en que recibe tres ducados por tasar unos colaterales en la iglesia de Baños de Río Tobía.

El 11 de septiembre de 1579, Miguel de Ureta y Juan de Alvarado, vecinos de Nájera y Ampuero, respectivamente, concurren a la subasta del sobreclaustro, dormitorios y escaleras de Santa María la Real.

Hacia 1583, fecha que no podemos precisar con exactitud debido a que faltan folios al primer *Libro de Fábrica*, que tuvimos que recomponer por encontrarse sus cuadernillos esparcidos entre montones de papeles en el coro, se halla trabajando en el retablo mayor de la iglesia de Matute, que fabrica por 757.000 mrs., cantidad de la que rebajaría luego 9.000 mrs.

El 2 de octubre de 1601 se hallaba en Matute, afirmando que había recibido hasta la fecha 613.422 mrs. en total. Tras un examen minucioso de la escultura debemos descartar la participación de Lázaro de Leiva en el retablo de Matute.

En 1583, Miguel cobraba 95 reales por unas maderas, andas y asiento de la cruz parroquial de la iglesia de Hormilla. En 1586 hacía unas sillas y antepecho para el coro de la iglesia de este lugar.

El 4 de diciembre de 1588, en Hormilla, este artista afirmaba estar de acuerdo con recibir 60 ducados por la sillería tras conocer la decisión del visitador de fecha 25 de marzo de ese año. Este mismo día dice que el retablo de la Virgen del Rosario que había fabricado para esta parroquia (del que sólo se conserva la mazonería, ya que recientemente desapareció la titular) se lo estaban pagando los feligreses de limosnas.

En 1589 comienza con Lázaro de Leiva el retablo de Villar de Torre.

En 1593 recibe la primera paga por el retablo que iba a construir dedicado a San Martín para la Cofradía de Todos los Santos de Azofra, que fue tasado en 4.703 reales y donde es probable que hiciera otro de la Virgen del Rosario.

En 1598 se remataba, como ya hemos indicado, el retablo mayor de Leiva en Miguel de Ureta y Lázaro de Leiva, autores también del de Casalarreina.

bera y aparece en los documentos indistintamente como arquitecto, escultor, dorador, estofador y pintor (4).

Pero lo más natural es que se inclinen hacia el terreno que más les atrae o saben obtener mayores ventajas.

La fortuna del perfecto acabo de una obra, como puede ser un retablo, depende de habilidades, lo que exige una compenetración intensa por parte de todos los que tienen que ver algo en su factura. Por esta razón, un buen arquitecto buscará la colaboración de un escultor conocido que le ofrezca las garantías adecuadas. Aquí tampoco hay que olvidar el papel tan fundamental que juega el dorador y estofador: un buen dorado realza las cualidades de todo un conjunto armónico, mientras que un mal dorado, estofado y encarnado pueden perjudicar sensiblemente la gracia de los volúmenes en juego difuminándolos, empobreciéndolos.

Si bien es cierto que arquitectos, escultores y pintores funcionan por separado, individualmente, como tónica general, no es menos cierto que, a veces, la premura y gracia que tratan de imprimir a su ritmo de trabajo les lleva a formar equipo con otros compañeros.

El equipo, como complemento de las cualidades de todos sus componentes, exige ciertas analogías formales o coincidencia de gustos: unidad a distintos niveles. Además, de entre todas las ventajas que ofrece, está la de la rapidez de ejecución (5).

(4) Pedro Ruiz de Cenzano, ese gran desconocido que se dice siempre vecino de Logroño, es digno de una monografía detallada.

Su afición era la pintura, en la que inicia a su hijo Mateo, pero no por ello descuidaba la arquitectura y escultura.

En 1574 pintaba la imagen de la ermita de San Juan de Agriones de Bucesta (*Libro de Fábrica de Bucesta* núm. 1, fol. 21), año en que contrataba también el retablo mayor de Santa Cecilia de Jubera. En 1579 estaba realizando el retablo de San Bartolomé de Jubera. Aparece en Murillo de Río Leza haciendo un retablo...

Es un pintor caro que se ve envuelto en pleitos continuos, y muy curiosos por cierto, al que se amenaza en ocasiones con la excomunión.

(5) Esencialmente hay dos grupos trabajando en los aldeaños de Nájera, el formado por Lázaro de Leiva y Miguel de Ureta, como ya hemos dicho, y el compuesto por Juan de Alvarado y Juan de San Román.

El montañés Juan de Alvarado realizó en 1579 el relicario de la parroquia de San Andrés de Villabuena, en Alava. Entre 1587 y 1594 hizo el retablo mayor para esta iglesia en colaboración con Juan Gómez de la Bárcena, natural de Hoz de Marrón, en Santander. En 1579, teniendo como compañero a Juan de San Román, también montañés, se encarga de fabricar el retablo mayor de Santa Coloma.

En 1596 contrataba con Juan de San Román el retablo de La Estrella...

Historia

El día 23 de marzo de 1589 el visitador Lorente de Hormilla se halla en Villar de Torre. Tras hacer un balance detenido de las necesidades de la parroquia y examinar el estado de las cuentas manda "que se aga vn rretablo para el altar mayor por estar como está la dicha yglesia tan desauthoraçada", frase ésta que recalca de nuevo y amplía cuando dice "que çeçando todas las obras que a la dicha yglesia se le ofresçieren se aga vn rretablo para dicho altar mayor atento la neçessidad que ay dél y que lo pide todo el concejo del dicho lugar" (6).

Ese mismo año se encarga la fábrica del retablo mayor a Miguel de Ureta, el cual lo comienza de inmediato en colaboración con Lázaro de Leiva. A partir de entonces van cobrando anualmente diversas cantidades en dinero y especie.

El 14 de diciembre de 1592 Lázaro de Leiva está presente en las cuentas que toma el visitador Juan de Garibay, en nombre del obispo Pedroporto Carrero, en Villar de Torre y estampa su firma en el Libro de Fábrica dando su conformidad a las mismas.

Sin embargo, la abundancia de encargos que estos dos maestros tenían en proyecto y estaban ejecutando motiva que la construcción del retablo se retarde en exceso. Tanto es así que para 1597 no habían "puesto en el altar mayor desta yglessia ningún banco ni pieça del dicho rretablo esçeto el sagrario", año en que se les obliga a trasladar a la iglesia de Villar de Torre lo que tuvieran hecho so pena de no percibir más dinero (7).

Más tarde, en la visita de 5 de julio de 1600, a cargo del licenciado Muñatones, se vuelve a afirmar que "el rretablo de la yglessia no está acavado y que el sculptor tiene llevados muchos mrs.", por lo que se ordena "no le den mrs. algunos asta que le acave y acavado hasta que no se tase y tassado se aga liquidación de lo que le han dado y hasta tanto que no se cunpla lo dicho no se le den mrs. algunos, con apercivimiento que si los mayordomos se los dieren los pagarán de sus casas" (8).

Justo un año antes, en 1599, ya había fallecido Lázaro de Leiva, siendo Miguel de Ureta el encargado de colocar en la mazón del

(6) *Libro de Fábrica* de Villar de Torre núm. 1, fol. 79 v.º.

(7) *Libro de Fábrica* de Villar de Torre núm. 1, fols. 101 v.º y 102.

(8) *Libro de Fábrica* de Villar de Torre, núm. 1, fol. 109 v.º.

retablo las piezas que aún faltaban y que, por cierto, debían ser muy pocas: frontones y remates del último piso (9).

En 1600 Pedro González de San Pedro recibía 12 ducados por la tasación de este conjunto tan elegante (10). Un gran maestro para juzgar el valor que podía tener esta espléndida obra.

En 1603 o comienzos de 1604 moría Miguel de Ureta. La iglesia continúa pagando por el retablo a los herederos de Miguel y de Lázaro y a sus tutores. Por fin, Juan de Burgos, vecino de Nájera, que para 1614 ya estaba casado con Jerónima de Ureta, hija y heredera de Miguel, recibe finiquito en 1630 en 17 fanegas de pan, trigo y cebada (11).

Estudio

La arquitectura del retablo de Villar de Torre es muy pesada. Esta sensación de robustez se logra gracias a la utilización de pilastras anchas acanaladas y a la exclusión de columnas en su totalidad (12). En este sentido, los retablos mayores de Matute y Villar de Torre son muy diferentes entre sí, pese a haber salido los dos de las manos de Miguel de Ureta.

En ambos, arquitectura y escultura forman un conjunto uniforme y se complementan mutuamente. Pero es éste el que muestra con más evidencia las características propias de un estilo evolucionado.

El diseño del retablo de Matute es totalmente clásico, geométrico, formado a base de líneas horizontales y verticales. Logra la in-

(9) Tampoco hay que descartar la idea de que el coronamiento del retablo quedara inacabado, lo que explicaría la adición del frontón de vuelta redonda posteriormente.

(10) *Libro de Fábrica* de Villar de Torre núm. 1, fol. 116.

(11) *Libro de Fábrica* de Villar de Torre núm. 1, sin foliar.

Este retablo costaría, aproximadamente, poco menos de la mitad del de Matute. Ponemos una pequeña relación de precios para hacernos una idea comparativa:

1589: Juan Fernández de Vallejo cobra 5.000 ducados por dos colaterales para la iglesia de Sotés.

1596: Zárraga cobra 332 ducados por una Santa Ana para Cervera.

1602: Hernando de Murillas cobra 2.754 ducados por el retablo de Rodezno.

1613: Mendieta cobra 3.000 ducados por el retablo de Arenzana.

1622: Pinedo cobra 2.000 ducados por el retablo de Munilla.

(12) Como dice MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel: "Hernando de Murillas y..." en la pág. 34 "La estructura de pilastras jónicas poco resaltadas se da en los pisos principales de los retablos de San Asensio, Villar de Torre, el de la Trinidad de Grañón, Las Reliquias de la Catedral de Santo Domingo, San Joaquín y Santa Ana de Galbarruli, la Piedad de Ezcaray y varios más".

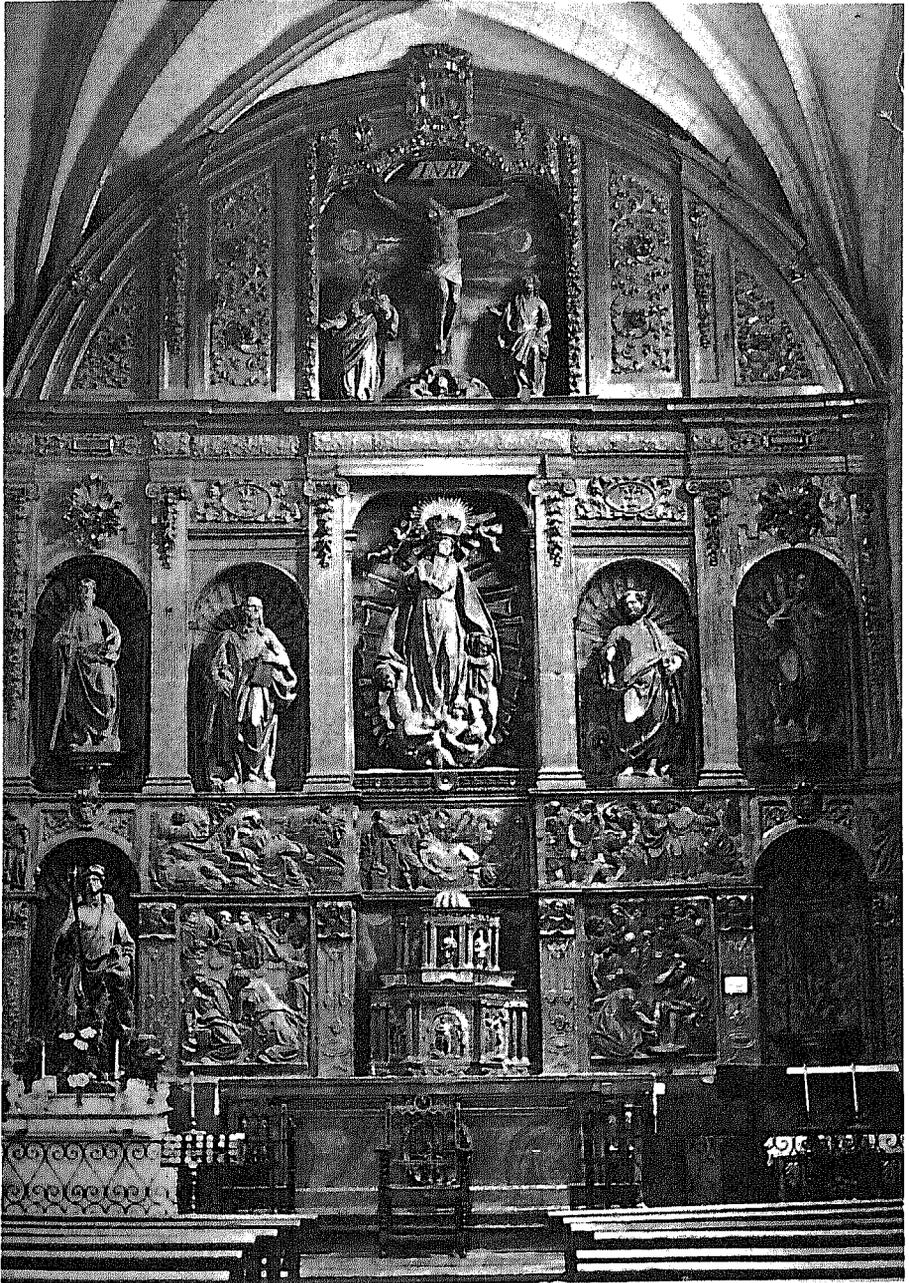


Fig. 1: Retablo mayor de Villar de Torre.



Fig. 2: Retablo mayor de Matute.

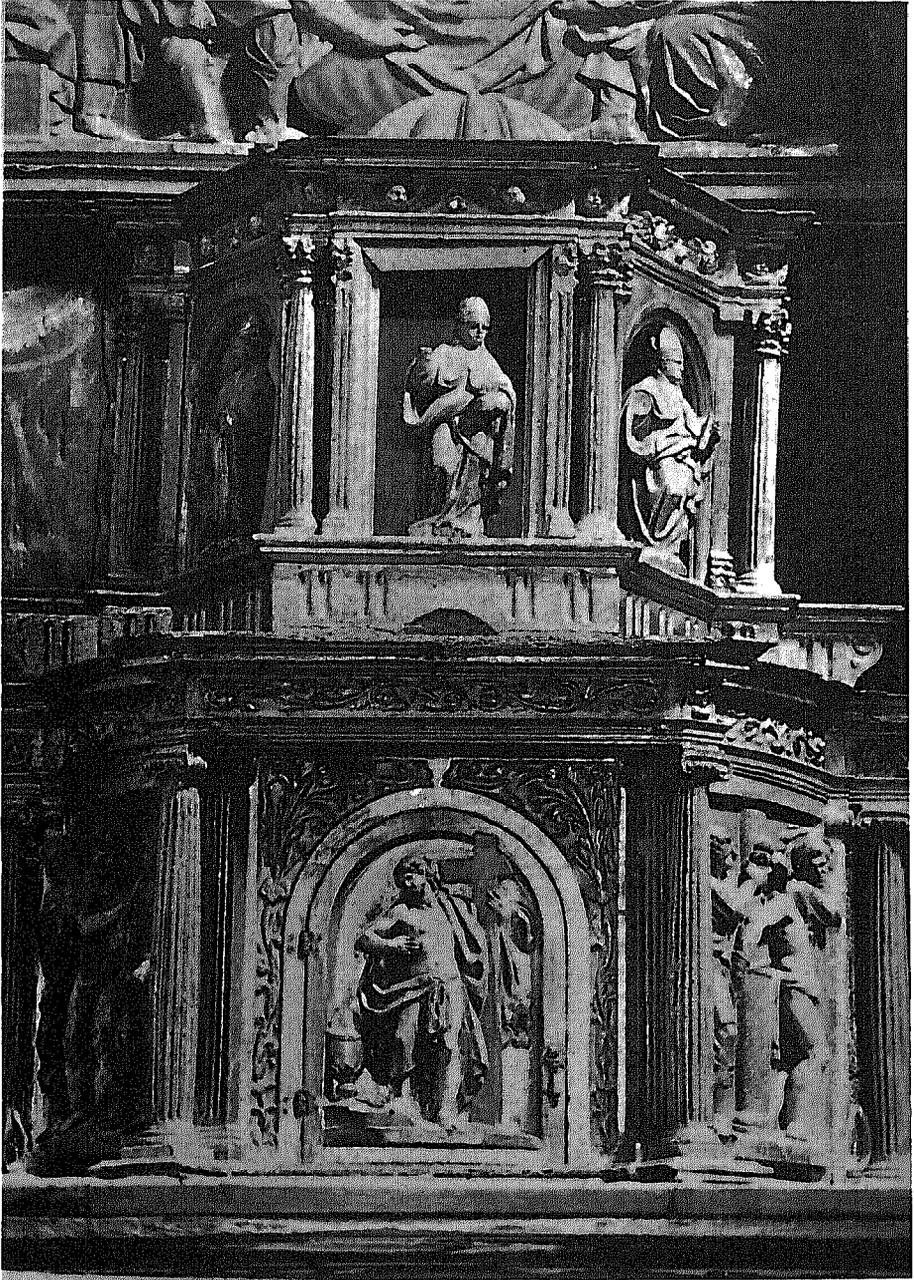


Fig. 3: Relicario.



Fig. 4: "La Flagelación".



Fig. 5: "La Última Cena".



Fig. 6: "La Última Cena" (detalle).



Fig. 7: "La Última Cena" (detalle).

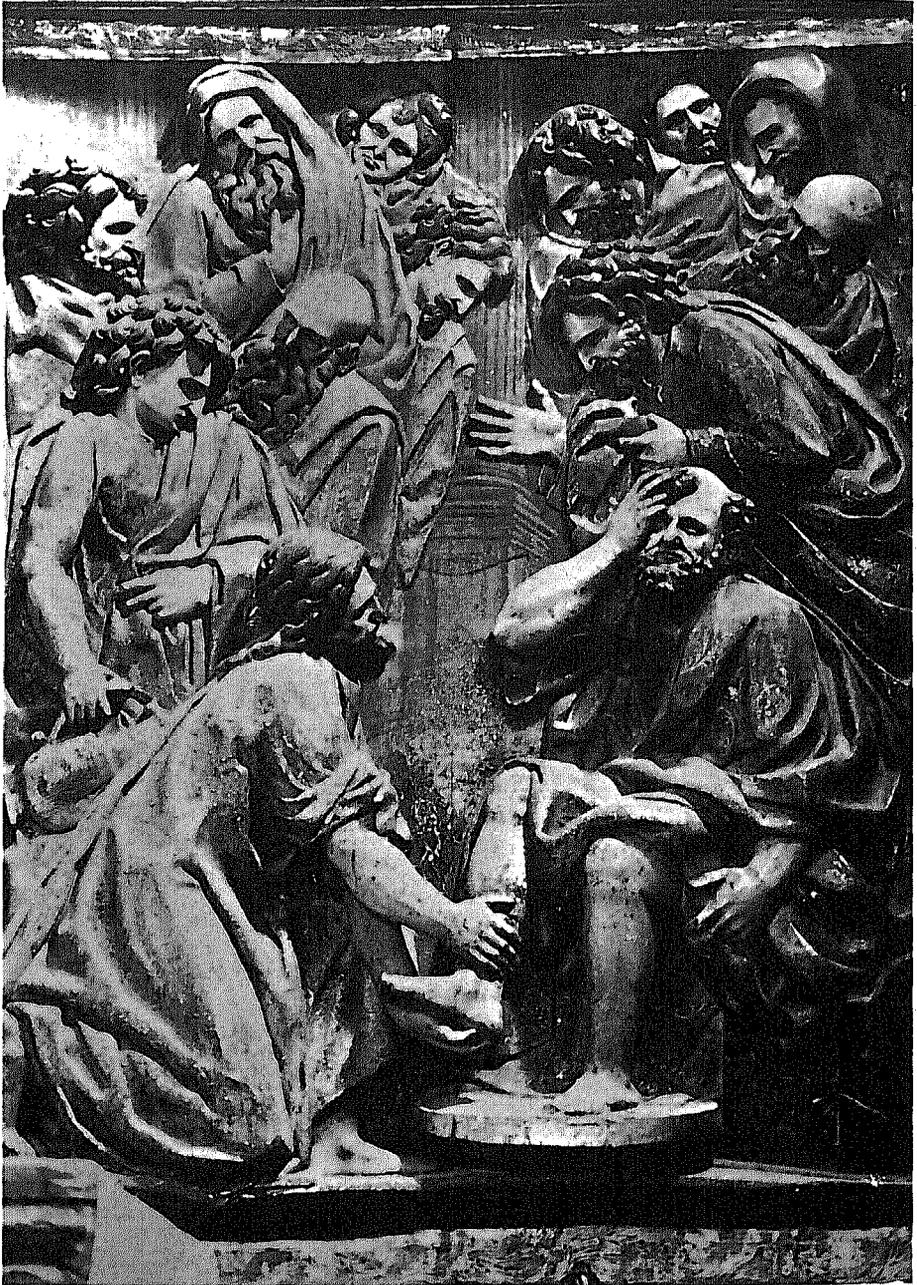


Fig. 8: "El Lavatorio".



Fig. 9: "El Lavatorio" (detalle).

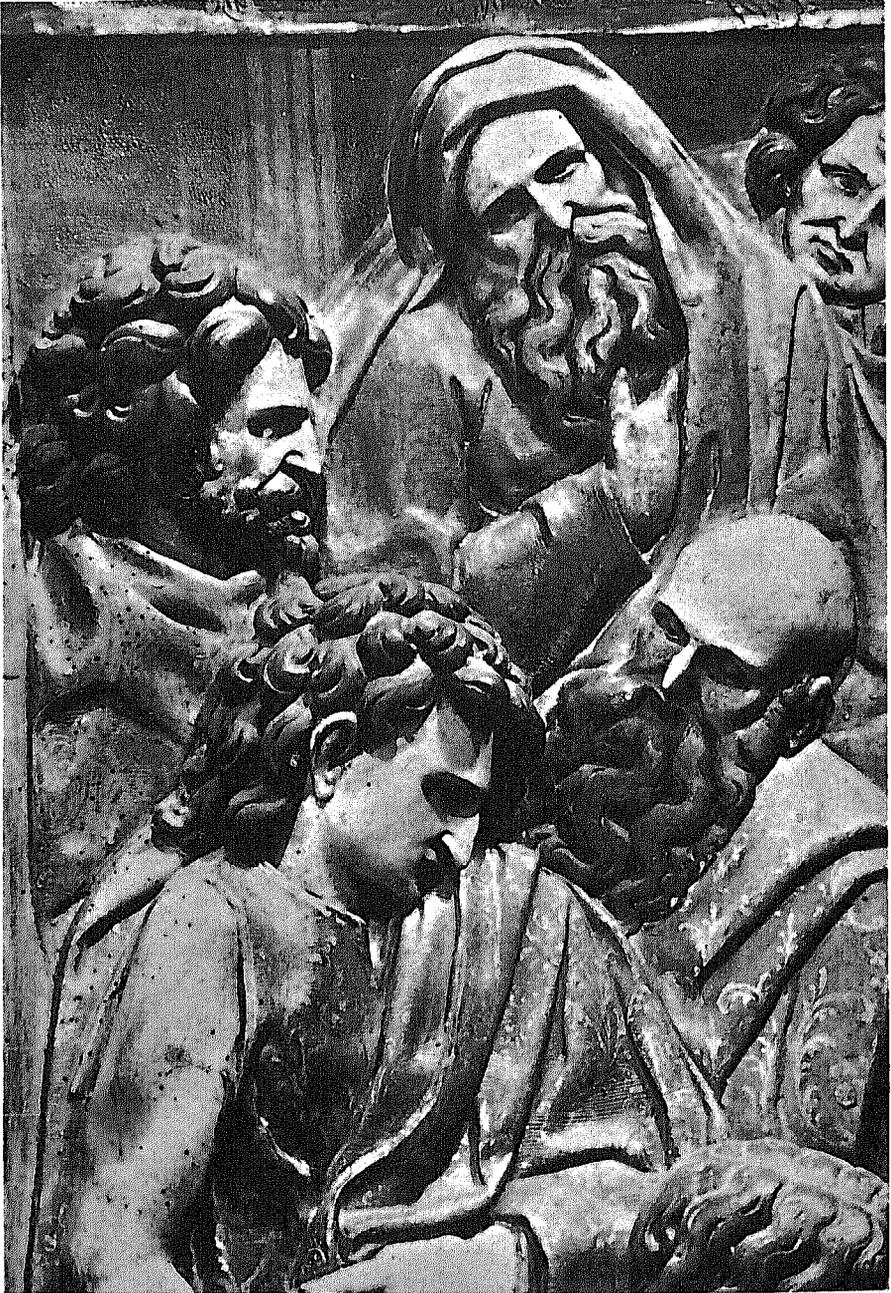


Fig. 10: "El Lavatorio" (detalle).



Fig. 11: "El Lavatorio" (detalle).



Fig. 12: "La Oración en el Huerto".

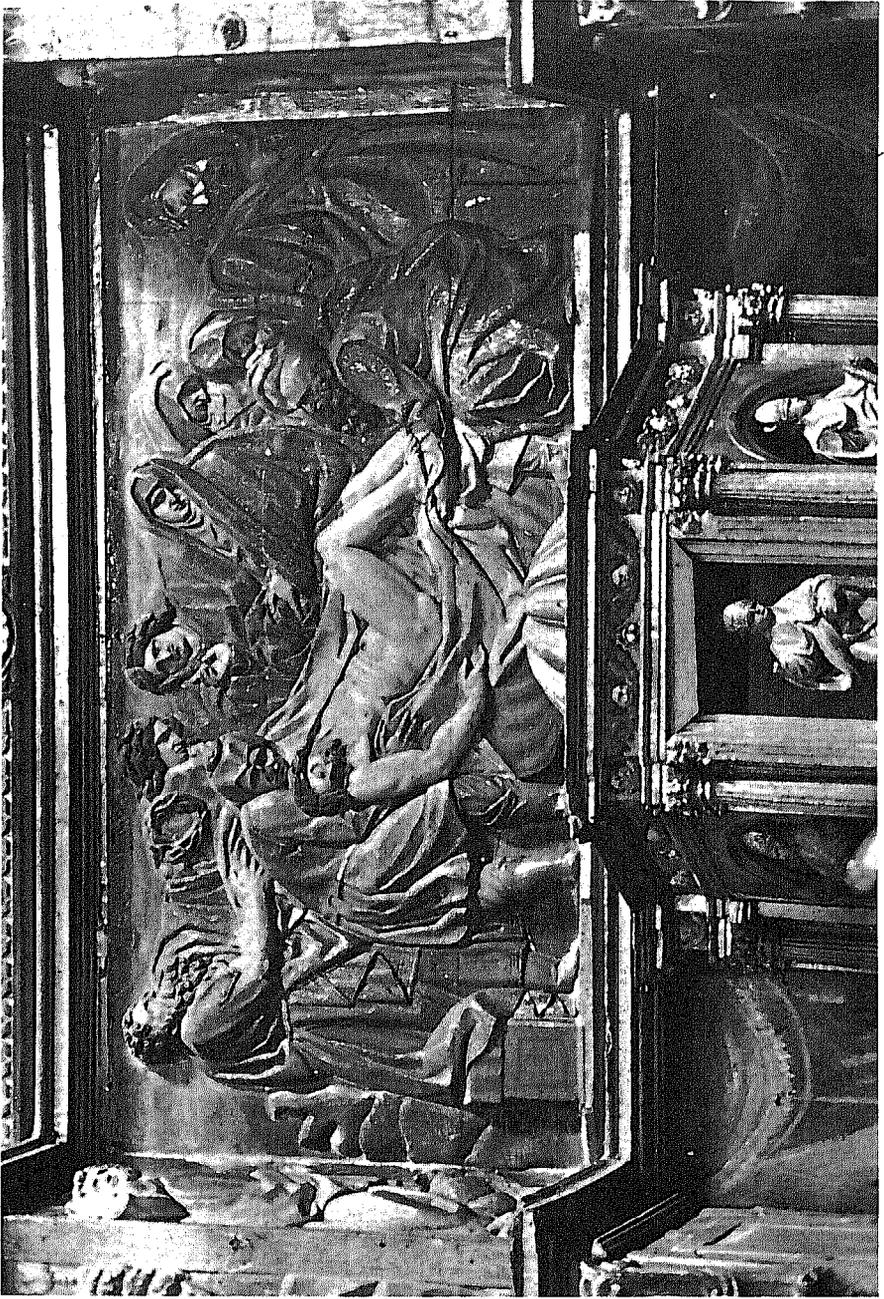


Fig. 13: "El Entierro".



Fig. 14: "El Prendimiento".



Fig. 15: "El Prendimiento" (detalle).



Fig. 16: "Asunción-Coronación".

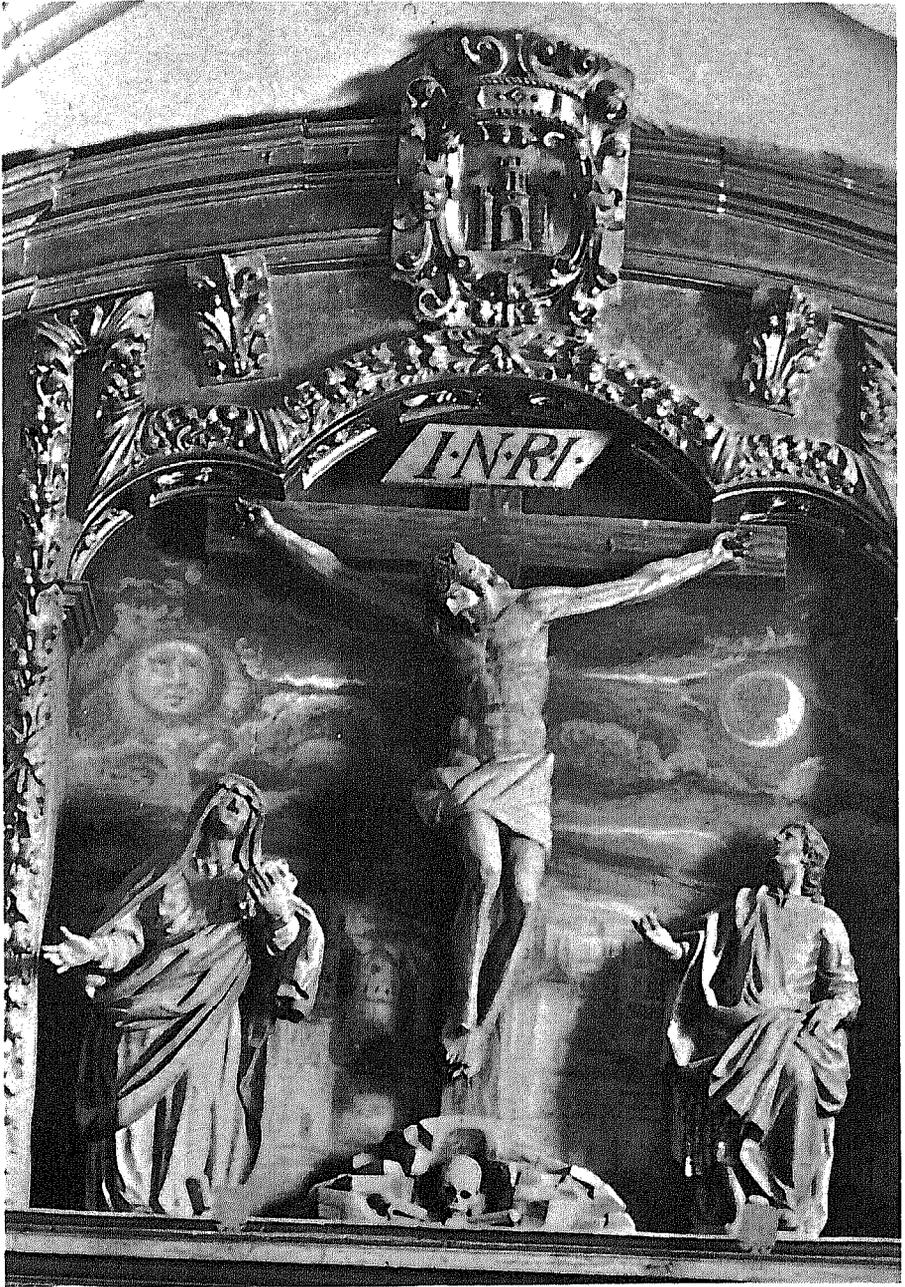


Fig. 17: Calvario.



Fig. 18: San Juan Bautista.

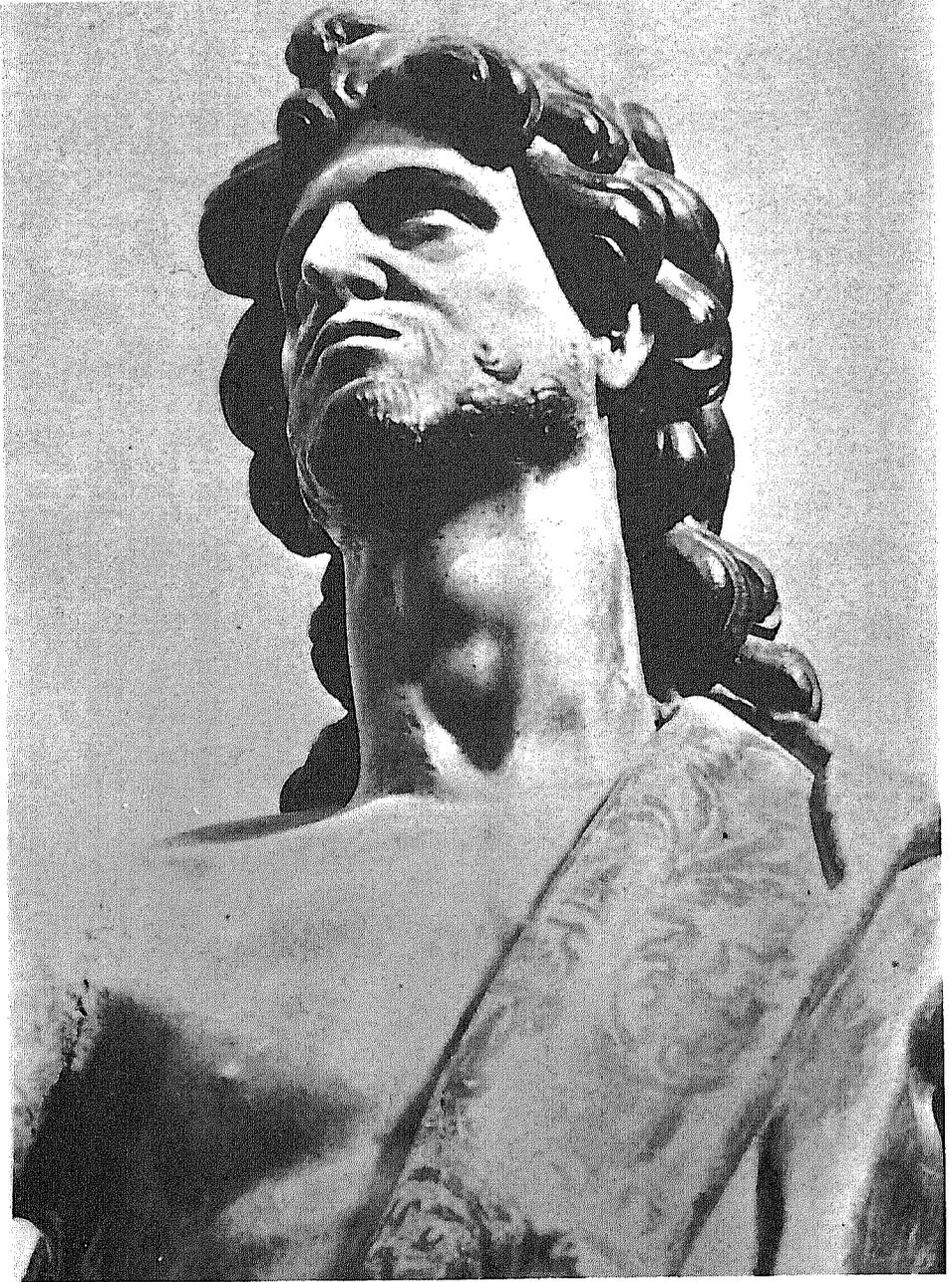


Fig. 19: San Juan Bautista (detalle).



Fig. 20: San Pablo.



Fig. 21: San Pedro.



Fig. 22: San Roque (detalle).

gravidez a base de contrastes y gradaciones. La calle central, con entrecalles que la flanquean, sigue adepta a los ideales renacentistas. Es más ancha que las laterales y estas últimas aparecen rehundidas con respecto a aquélla. Con ello se pretende dar más monumentalidad a lo que se supone centro de toda la fábrica. No olvidemos que en este espacio alargado se disponen básicamente el sagrario, el titular y el Calvario que preside desde lo alto.

En este armazón de madera los intercolumnios crean un efecto agradable, según el modelo romanista creado por Becerra en Astorga. Además no se perifollan los fustes, con lo que el retablo resulta libre y despejado.

El último piso está estudiado para contrarrestar la distancia y su efecto por ser dicha obra de proporciones notables. En ella se distribuyen escenas rectangulares de base más corta que los lados donde los personajes se mueven con libertad, existiendo cierto interés por la representación paisajística como elemento de perspectiva.

Los tipos escultóricos que aquí viven son de musculatura delicada, aunque fuerte, y obedecen a un tipo de canon alargado netamente manierista.

En Villar de Torre la base del retablo es en la práctica una línea continua y no existen rupturas formales acusadas con las que puedan jugar las luces. Ocupa toda la anchura de la cabecera de la iglesia y se complementa con personajes de potentes miembros y rasgos duros, violentos y viriles.

El hecho de que su estructura fuera modificada en plena época barroca, dotando al ático de un amplio frontón curvo que cubre el retablo en toda su amplitud y disponiendo algunos aditamentos de tipo vegetal que lo afean bastante, ha motivado que su primitiva esencia romanista esté alterada. El Calvario se embute dentro del frontón de vuelta redonda que roza con la bóveda de la cabecera y se enmarca por una moldura mixtilínea.

Con ello se ha contribuido a acusar en exceso un achaparramiento ficticio que sólo consigue superar la calidad original de la talla.

La importancia de este retablo es innegable y marca, desde el momento que aparecen algunos paños quebrados entre los ropajes de los caracteres que en él se mueven, una incipiente tendencia, una transición temprana hacia el barroco.

Lázaro de Leiva nos ha dado aquí prueba de su quehacer y de su saber. De este retablo de Villar de Torre se puede decir que es la divisoria entre estilos diferentes trazada por un escultor que había llegado a la cúspide de su madurez y en quien la muerte ya se había fijado. Marca, con toda claridad, el arranque del barroco riojano.

Consta de dos pisos separados entre sí por un amplio friso decorado con relieves, cinco calles y ático rematado por escudete barroco coronado con castillo de tres torres.

En el centro del cuerpo inferior está colocado el relicario flanqueado por las historias que representan "La Última Cena" y "El Lavatorio". En los flancos sendas hornacinas de medio punto que cobijan las figuras exentas de Santiago el Mayor y San Juan Bautista, Patrón del pueblo.

En el friso se disponen "La Oración en el Huerto", "El Santo Entierro" y "El Prendimiento", aparte de los relieves de los cuatro Evangelistas.

En el segundo cuerpo, y en la casa central, un grupo de "Asunción-Coronación" y cuatro esculturas exentas: San Simón, San Pablo, San Pedro y un Santo Apóstol que ha perdido el atributo que lo identificaba.

En la parte alta el Calvario, compuesto de Cristo, la Virgen y San Juan.

El relicario lo forman dos pisos y está en la línea de todos los construídos a finales del siglo XVI. El inferior luce columnas jónicas de fuste acanalado que sostienen un friso decorado con motivos vegetales en forma de roleos y, al mismo tiempo que elemento decorativo, sirven para acusar la división y delimitar las escenas de pequeño tamaño que representan "La Coronación de Espinas" y "Los Azotes" en los laterales cóncavos, y "Cristo Resucitado" en la puerta de medio punto del sagrario, relieve que se repite como un calco años después en la portezuela del sagrario de Casalarreina con el mismo abullonamiento en el manto e idéntica concepción de formas.

El piso superior, con columnas corintias de fuste acanalado, finaliza en un friso con cabezas de angelotes, elemento puramente renacentista, y cobija las figurillas exentas de tres Padres de la Iglesia.

Corona la arquitectura una cúpula gallonada (13).

(13) Este relicario se dora en 1617 por 105 reales (3.570 mrs.), muchos años antes que todo el retablo. El relicario solía ser siempre lo primero que se pintaba, por ser morada del Señor.

En lo que atañe a las historias que aparecen en este retablo podemos hacer notar que todas ellas están formadas por relieves poco abultados, pero con una gradación de planos tan estudiada que permite conseguir excelentes resultados en el terreno de la perspectiva.

Todas las creaciones de Lázaro de Leiva presentan analogías especiales y se ciñen a un mismo módulo compositivo. Las cabezas se nos muestran generalmente de perfil, con ligeras inclinaciones hacia abajo. Se copia en ellas la belleza clásica tomada de modelos romanos al estilo de las obras de Miguel Angel, y barbas y cabelleras, en macizas y tupidas guedejas ondulantes que más parecen mechones de lana, vibran en consonancia con las actitudes del momento.

Sus escenas están impregnadas de fuerza expresiva, de un afectado dramatismo o heroísmo declamatorio que proporcionan esas posturas forzadas y violentas de los personajes de gruesos músculos que se retuercen en un intento de romper el contorno que les oprime.

Predomina en ellas un gusto por la curva y las composiciones en óvalo. Los mantos, así, se tornan ampulosos, de pliegues llenos de nerviosismo (14).

En "El Lavatorio" Cristo y los Apóstoles están captados en un proceso de movimiento de gestos y formas como si de una instantánea se tratara. De la seriedad general dominante destaca por su dulzura el rostro sereno del Señor.

El elevado número de figuras que intervienen en las escenas obliga al escultor a prescindir en lo posible del paisaje. Hay dos grupos escalonados en los flancos cuyas cabezas se superponen y brotan por cualquier hueco. La inclusión de una columna adicional en el centro del rectángulo marca, aún más, la individualidad de cada grupo.

Quizá sea éste un recurso buscado con habilidad para cargar el centro de atención sobre el brazo estirado de Cristo que sostiene la pierna de San Pedro, constituyendo el único nexo o punto de contacto en toda la historia. De este modo la composición toma el valor de una "U".

El escorzo de San Pedro, con la mano sobre la cabeza, es realmente bueno y deja adivinar un trasfondo angustioso y triste como final de la representación teatral. Es lo mismo que vemos en el reta-

(14) El predominio de la curva sobre la recta es lo que más acerca a las composiciones de Lázaro de Leiva con las de López de Gámiz. Existe un claro paralelismo entre la obra de Pedro de Arbulo y la de Lázaro de Leiva.

blo de Rodezno. La fortuna de este gesto es bien clara y los artistas barrocos posteriores prodigarían su uso.

También aquí hay dos cabezas calvas idénticas que serán tomadas como modelo.

En “La Última Cena” la simetría es igualmente muy acusada. Lázaro de Leiva dispone en el centro de la mesa a Cristo y San Juan inscritos en un romboide, que es lo mismo que sucede en el retablo de Tormantos con el que existen concomitancias. La particularidad estriba en que la cabeza de San Juan, empotrado en el plano de la mesa, aparece vista desde arriba. Postura ésta que tanto atrae al escultor y que vuelve a repetir con un Apóstol en “La Oración en el Huerto”, donde se deja paso al paisaje porque es esencia y parte integrante de los hechos.

Como en “El Lavatorio”, en “La Última Cena” predomina la aparición de caras de perfil (10 en total).

Los cuerpos de los Apóstoles colocados en primer término se contorsionan y estiran, con esa belleza y nervio que también imprimía Pedro de Arbuló a sus creaciones, dando la movilidad precisa a toda ella para evitar la monotonía que podría proporcionar un reposo absoluto.

“La Oración en el Huerto”, “El Santo Entierro” y “El Prendimiento” se desarrollan en espacios de friso alargados y bajos, razón por la que los personajes que en ellas toman parte pecan en ocasiones de rechonchos.

La composición oval en “El Santo Entierro” muestra un cuerpo inerte y desnudo de anatomía cuidada que es todo un reflejo de dolor.

“El Prendimiento” de Villar de Torre se repite en Leiva mecánicamente sin que San Pedro con la espada en alto, Malco o el guerrero que está en pie junto a ellos cambien de tónica.

El grupo de “Asunción-Coronación” es un compendio de todas las características propias del estilo de Leiva.

La Virgen, girando hacia su izquierda, aparece de pie. No reclinada o semisentada, a diferencia de otros modelos, como por ejemplo el de Matute. Está enmarcada en un óvalo perfecto que describe el abullonamiento de su manto y se yergue sobre cuatro angelotes que son auténticos héroes contorsionados. A la vez que fuerte, es femenina, ingrávida y llena de vida.

Como ya indicamos en otro artículo, los escultores del siglo XVII

beben de los moldes anteriores, entre los que se habían iniciado, por eso existen coincidencias formales posteriores en los retablos de la Rioja que no deben sorprendernos.

Todo lo dicho de las escenas historiadas es aplicable a las esculturas exentas, apolíneas, robustas y de cuellos largos (15).

La policromía, en tonos verdes y azulados, es evidentemente acertada.

(15) Hay un San Roque, cuya foto reproducimos en este artículo, colocado en la iglesia en un retablo de la Epístola que no deja lugar a dudas acerca de su paternidad: Lázaro de Leiva.

DOCUMENTO N.º 1 *

1594, febrero, 7

TASACION DEL RELICARIO DE LA IGLESIA DE ALTABLE,
OBRA DE JUAN DE ESPARZA.

A.H.N. Madrid: Clero, Leg. 3058

Dezimos nosotros, Láçaro de Leyba, escultor, vezino de la ciudad de Santo Domingo, y Diego Xil de Gofia, arquitecto, vezino de la ciudad de Logroño, maestros nonbrados para ber y tasar vn relicario que Juan de Esparça, escultor, vezino de la ciudad de Burgos tiene hecho para la yglesia del lugar de Altable, y yo el dicho Láçaro de Leyba fui nonbrado por parte del dicho Juan de Esparça y así mismo yo el dicho Diego Xil de Gofia fue nonbrado de parte de su paternidad el padre fray Antonio de Cordoba, abad del monasterio de señor San Millan de la Cogolla, y en birtud del mandamiento desta otra parte contenido que nos fue notificado del rreberendo fray Plácido de Alegría, prior mayor y presidente en el dicho monesterio, fuymos al dicho lugar de Altable donde no allamos el dicho relicario, que estaba en el lugar de Busio adonde fuymos a lo ber y mirar y tantear su justo balor y precio segun y como berse debía.

Y allamos en Dios y en nuestras conciencias y para el juramento que ante todas cosas precede, que bale la dicha obra tres mill y quinientos y nobenta y ocho rreales con que el dicho Juan de Esparça aya de acer dos figuras rredondas al lado del "Eze Omo" y estas an de ser las figuras que le pidieren.

Y por ser berdad todo lo susodicho lo firmamos de nuestros nonbres, fecho a 7 de hebrero de 1594 años. — Láçaro de Leyba. — Diego Gil de Gofia.

(*) Cedido por José Gabriel MOYA VALGAÑÓN.