

EL ESCULTOR JUAN DE LIZARAZU Y EL RETABLO MAYOR DE FONCEA (Logroño)

Alberto C. Ibáñez Pérez

El hecho de que muchos lugares y poblaciones, actualmente incluidas en determinadas provincias o diócesis, no pertenecieran a dichas circunscripciones, especialmente diócesis, en épocas pasadas, ha dificultado en bastantes casos el estudio de obras artísticas que, si ciertamente no pueden incluirse entre las obras maestras, sí tienen un evidente valor para el conocimiento de las denominadas escuelas comarcales, constituidas en general por maestros de segunda categoría, en la línea estilística de los grandes artistas.

Este es el caso ocurrido con obras existentes en localidades de la actual provincia de Logroño que, por haber pertenecido hasta tiempos relativamente recientes a la diócesis de Burgos, fueron realizadas por artistas de la escuela burgalesa y la documentación, cuando existe, relativa a las mismas se encuentra en los archivos burgaleses. por ser Burgos el centro de administración de dichos lugares y, en consecuencia, el lugar en que se contrataron tales obras, por residir en esta ciudad los comitentes —en estos casos, la dignidad eclesiástica— y los artistas.

Otros casos de contratación no están motivados por la dependencia eclesiástica, sino por la importancia que en algunos períodos, sobre todo el siglo XVI, llegaron a tener los artistas radicados en Burgos, que hacía fueran llamados para realizar obras fuera de la ciudad.

A este último motivo responde el contrato que suscriben, el 14 de Junio de 1586, el Deán y Cabildo de la iglesia de Nuestra Señora de la Redonda, en Logroño, con los maestros de cantería, de origen santanderino, pero avencindados y actuantes en Burgos, Lope García

de Arredondo y Juan Ortega de Castañeda, avalados por otros maestros de cantería, para realizar en dicha iglesia una obra de cantería consistente en la construcción de dos torres y un claustro, con unas tiendas. Todo ello por un elevadísimo precio (1).

A la primera causa señalada, es decir, a la dependencia de la jurisdicción de la diócesis de Burgos, debemos el conocimiento de los autores del retablo mayor de Foncea (Logroño), entre otras noticias, que es el objeto de este trabajo.

Los documentos que hemos encontrado y que sirven de base a nuestro estudio, nos permiten no sólo conocer los autores del retablo, sino también algunas de las circunstancias que acompañaron a la realización de la obra, dándonos un conocimiento de la historia de la misma. Historia que, en verdad, no hace más que repetir en ciertos aspectos lo señalado al estudiar otros retablos, pero en los que insistimos considerando que, en relación con la obra de arte no sólo es necesario elucidar el nombre del autor, sino, dentro de lo posible, completar este conocimiento con el del autor en sí mismo, así como las circunstancias que rodean la ejecución de la obra.

El retablo mayor de la iglesia parroquial de Foncea, en magnífico estado de conservación, ha sido clasificado por Moya Valgañón y colaboradores (2) como perteneciente a la escuela burgalesa de escultura, hecho hacia 1540, y de gran calidad artística, hasta el punto de que en el Inventario citado se le asignan tres estrellas. Extremos todos que compartimos. Nada dicen, en cambio, del autor del mismo.

La razón de que esta obra pertenezca a la escuela burgalesa del siglo XVI es, según hemos anotado, la pertenencia de la iglesia de Foncea a la diócesis de Burgos, dentro de cuyo cabildo, uno de sus canónigos ostentaba la dignidad de Abad de Foncea. Es posible, vistas las prácticas de contratación y pago de obras por parte de las iglesias parroquiales, que fuera uno de estos abades el que contratara la obra del retablo e incluso contribuyera a pagarla, aplicando parte de los beneficios obtenidos con las rentas de su dignidad.

Los autores del retablo fueron Juan de Lizarazu, en cuanto a labor de imaginería, que actuó contratado por el pintor Diego de Torres, que realizó la parte correspondiente a su especialidad, y que.

(1) Arch. Prot. Not. Burgos. Leg. 2949, fols. 558-566 vº. Francisco de Nancloares. 14-VI-1586.

(2) MOYA VALGAÑÓN, J. G., y Colab.: *Inventario artístico de la provincia de Logroño. II. Cenicero-Montalbo en Cameros*. Madrid, 1976, pág. 129.

además, fue el que contrató la realización de la totalidad de la obra. Caso éste que se repite con el mismo Diego de Torres en otros retablos, para distintos pueblos de Burgos, si bien son otros los imaginarios actuantes en los mismos.

La primera noticia sobre la relación existente entre escultor y pintor nos la aporta un documento del año 1536 (3). Se trata de una carta de alquiler a favor de Juan de Lizarazu, de una casa en la calle de Comparada, en Burgos, donde ya vivía el escultor, junto a las casas en que habitaba el también escultor, Juan de Langres, por tiempo de dos años y precio anual de 10 ducados. Esta noticia destaca en primer lugar porque es la más antigua que poseemos de la estancia en Burgos del escultor Lizarazu, pero más aún porque el documento está firmado por el pintor Diego de Torres, en su calidad de fiador de Lizarazu, extremo que nos muestra que Lizarazu, aunque residente en Burgos, carecía de aval suficiente para algo tan simple como alquilar una casa. Y, un dato más importante, la relación existente entre escultor y pintor, que nos hace presumir se extendiera ya a una colaboración profesional, incluso en conexión con la hechura del retablo de Foncea, que se contrató por estas fechas, por cuanto el año 1540, fallecido ya el pintor, el retablo estaba completamente terminado y colocado en su actual situación.

El segundo documento es el más importante por hacer referencia directa al retablo de Foncea. Se trata de una carta de cesión de derechos suscrita por María de Arce, viuda del pintor Diego de Torres, a favor de Juan de Lizarazu, realizada el año 1541 (4). De acuerdo con el documento, la viuda del pintor, actuando como curadora de su hijo, también llamado Diego de Torres, cede a Juan de Lizarazu el derecho a cobrar los frutos y rentas de la iglesia de San Miguel de Foncea, derecho que María de Arce tenía por herencia de su marido y que éste gozaba por la iglesia para resarcirse del dinero que la misma le adeudaba, en cantidad de cien mil maravedís. como resto de menor cuantía por la hechura del retablo mayor de dicha parroquia. El traspaso a Lizarazu de estos derechos se fundaba en la deuda que el fallecido pintor tenía con el escultor, recono-

(3) Arch. Prot. Not. Burgos. Leg. 3008, reg. de abril. 26-IV-1536. Carta de alquiler de una casa en la calle Comparada, por Juan de Lizarazu.

(4) Arch. Prot. Not. Burgos. Leg. 2525, reg. 19. Asencio de la Torre. 24-IX-1541. Convenio entre María de Arce, viuda de Diego de Torres, y el escultor Juan de Lizarazu.

cida en el testamento de Diego de Torres (5), de 139 ducados, resto de la cantidad que Lizarazu debía percibir por su trabajo en la imaginería del retablo de Foncea. Juan de Lizarazu cedió a la viuda, graciosamente, 20 ducados de dicha cantidad, por lo que debía percibir 119 ducados, en forma fragmentada, según fueren cayendo los frutos y rentas de la iglesia, con la condición de entregar de cada anualidad de cantidad de mil mrs. a una vecina de Foncea con la que Diego de Torres había contraído dicha obligación.

De acuerdo con estos datos, y en relación con otros semejantes de colaboración de distintos escultores en obras contratadas por Diego de Torres, observamos que fue Lizarazu el mejor pagado de todos ellos, pues aunque desconozcamos la cifra exacta que percibió por su trabajo, la parte que se liquida mediante la anterior escritura nos hace pensar era muy importante, prueba evidente de la alta estima de que gozaba Lizarazu en su labor profesional.

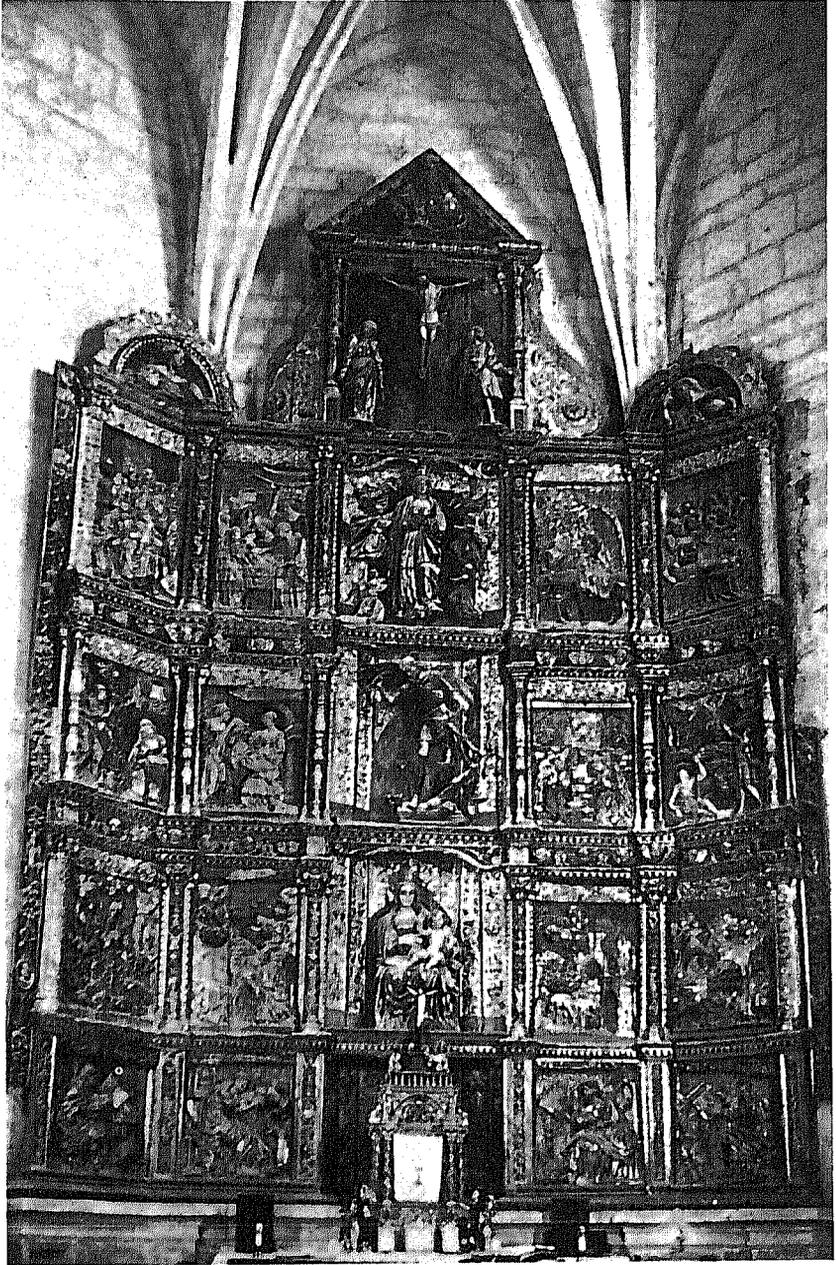
El retablo ocupa la cabecera de la iglesia de San Miguel de Foncea. Está formado por un banco, tres cuerpos y ático, distribuidos en cinco calles, de las que las dos extremas forman ángulo con las tres centrales, para adaptarse a la forma poligonal de la cabecera del templo. La estructura, tal como firma Moya, es claramente burgalesa.

La arquitectura del retablo se forma con pilastras en el banco y columnas de fuste decorado y balaustres en los cuerpos.

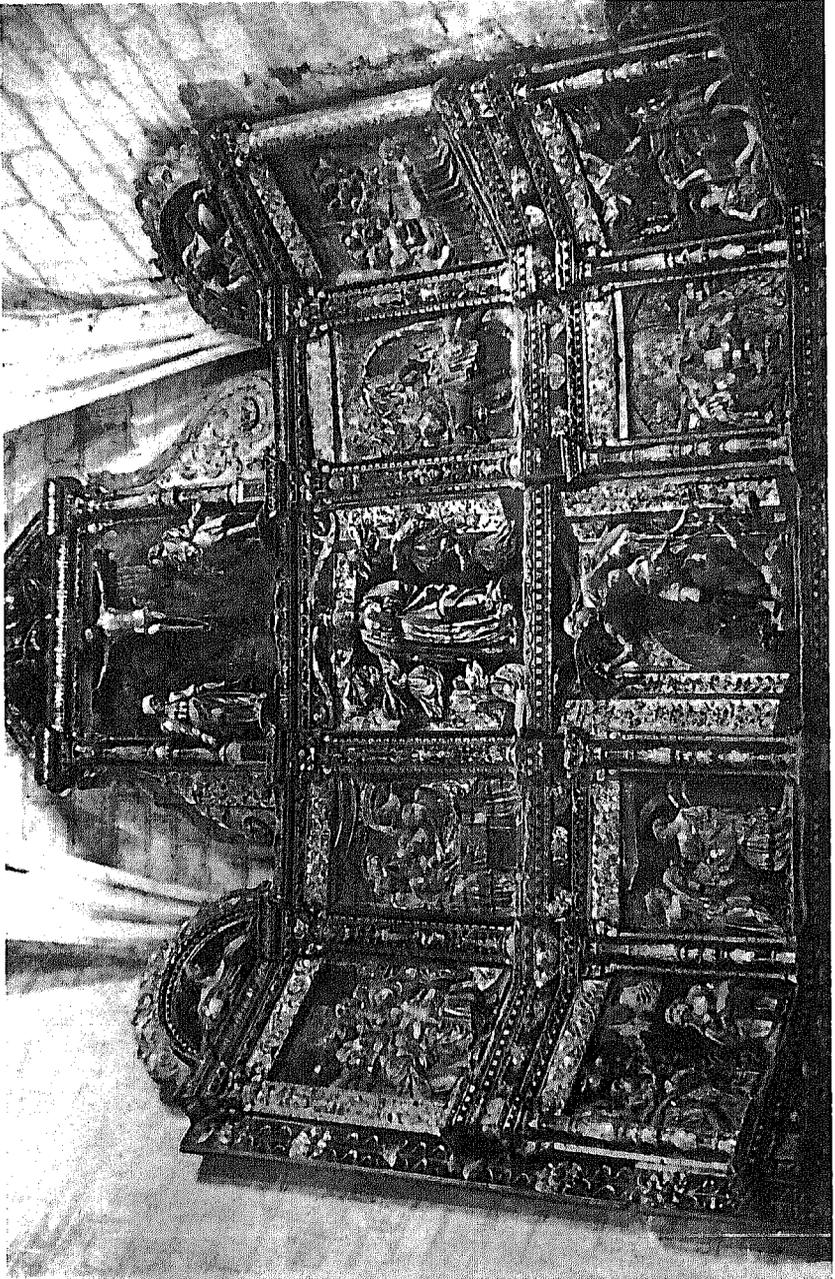
Estos soportes sostienen entablamentos con molduras de tacos y ovas y frisos con bellas cabezas aladas de serafines. La calle central es la única que presenta imágenes de bulto, albergadas en hornacinas trapeciales de lados decorados con grutescos y cubiertas aveneradas horizontales. Las representaciones de los restantes encasamientos son relieves. Las calles extremas se rematan con sendos relieves con los bustos de San Pedro y San Pablo.

El conjunto nos muestra, según es nota dominante de la mayoría de los retablos burgaleses de la época, una rigurosa claridad de líneas arquitectónicas, con valoración de los efectos decorativos, incluso por encima de lo propiamente arquitectónico, y una marcada tendencia al planismo, con primacía de los efectos de superficies,

(5) Desaparecidos los legajos de escrituras correspondientes al escribano burgalés Juan Gómez de Mena, ante quien se otorgó el testamento, nos es imposible conocer éste y otros datos de gran interés en forma pormenorizada.



FONCEA.- Retablo Mayor.





sin grandes resaltos que proporcionen dinamismo al retablo. Únicamente la calle central, por su mayor elevación y por la presencia de los huecos de las hornacinas y las imágenes de bulto, posee un claro sentido ascensional, que, no obstante, no rompe el equilibrio y reposo que emana de la totalidad de la obra. Planismo arquitectónico que, en definitiva, no hace más que servir a las representaciones que, de este modo, destacan con toda claridad y pueden ser contempladas sin que la atención sea solicitada por otros detalles del conjunto. Se cumple de este modo en forma total el fin didáctico y de propiciar la devoción que motivaba la construcción de los retablos, sin las exaltaciones que serán fruto de época posterior.

Este retablo destaca por sus dimensiones, pero ante todo, por las relaciones que encontramos entre los diversos elementos. El conjunto se incluye dentro de un gran cuadrado, del que únicamente sobresale el Calvario, y el cuadrado es la figura que sirve de base a los encasamientos del banco, figura que se repite en los de la calle central y el segundo cuerpo. En cambio, los encasamientos del primero y tercer cuerpo tienden al rectángulo. Existe una evidente relación dimensional entre los diversos encasamientos, de modo que la arquitectura responde a un riguroso concepto geométrico, dentro del más puro ideal renacentista, siempre en busca de la claridad y armonía de las partes. Así vemos que la diagonal del cuadrado que forma cualquiera de los encasamientos del primero y tercer cuerpos. cuya diagonal, a su vez, es la medida de los lados de los cuadrados que albergan las imágenes de la calle central, y la diagonal de estos cuadrados es la longitud de la base del frontón que alberga la imagen de Dios padre. Por último, puede comprobarse que la diagonal del cuadrado en que se aloja el retablo es igual a la altura del mismo, medida en la calle central, incluido el Calvario del remate.

Las representaciones forman un rico conjunto iconográfico. En el banco los Evangelistas en actitud de escribir los Santos Libros, sentados ante un atril y con sus símbolos correspondientes. En el primer cuerpo, la Virgen sedente con el Niño ocupa la hornacina central y, a los lados, los relieves se dedican a representar hechos de San Miguel, el santo titular de la parroquia y del retablo. Por ello aparecen la Victoria de los Angeles, la Aparición de San Miguel en Gargano, la Procesión al Monte Gargano y Gargano asaeteando al toro; conjunto de relieves en que aparecen las figuras en pequeña

escala dentro de un definido paisaje. El segundo cuerpo presenta la imagen de San Miguel alanceando al Demonio, en la hornacina central, y, a los lados, relieves con las escenas de la Anunciación, Visitación, Natividad y Anunciación a los Pastores, todos ellos con figuras de mayor escala que en las escenas del primer cuerpo, y con los fondos reducidos a superficies planas o mínimas referencias paisajísticas o arquitectónicas. El tercer cuerpo, con la Asunción en el centro, presenta las escenas de la Epifanía, Circuncisión, Huida a Egipto y Nacimiento de la Virgen, con características figurales y de fondos semejantes a los relieves del cuerpo inmediatamente inferior. El remate está formado por el Calvario, con las figuras dentro de un encasamiento de fondo plano, rematado con frontón triangular, del que emerge en busto la imagen del Padre Eterno y, a los lados, sobre las calles extremas dos láureas semicirculares con los ya citados bustos de San Pedro y San Pablo.

El estilo de imágenes y relieves nos muestra las características propias del arte de Juan de Lizarazu, si bien alguno de los relieves —concretamente el del evangelista San Marcos, en el banco—, pueda parecer de mano distinta. Consideramos que todo el conjunto es obra de Lizarazu y su filiación, aparte de la que nos aporta el documento citado, aparece evidente en cuanto comparamos el retablo de Foncea con el mayor de la Capilla de la Anunciación, en la catedral de Burgos, obra de Lizarazu, que estudiamos hace algún tiempo (6). Sólo que en este último se nos muestra ya un estilo más hecho.

Los caracteres del estilo personal de Lizarazu, vistos en el citado retablo de la Catedral de Burgos, aparecen en el de Foncea. Las figuras presentan rostros de pómulos altos y acusados, que se afinan en el mentón y perfil, formando líneas de gran limpieza de separación entre las mejillas y el arranque del cuello. Los cabellos nos ofrecen los dos modos típicos en que los talla Lizarazu. Por un lado, en las figuras de rostro imberbe, forman mechones que se extienden por los bordes del cráneo, en la forma característica que empleara Diego de Siloé; por otro, en figuras de rostro barbado, los cabellos forman rizos o mechones cortos, no separados, que a través de las patillas se continúan en la barba y no caen a los lados ni sobre la frente. Las zonas anatómicas descubiertas muestran una potente musculatura, sin exageraciones, con especial atención a los de-

(6) Ver nuestro trabajo en B. S. A. A., Valladolid, tomo XXXIX, páginas 189-201.

talles en brazos y manos. La elegancia y nobleza que emanan las figuras, generalmente de canon esbelto, es igual en ambos retablos, si bien en el de Foncea, acaso por tratarse de talla esencialmente en relieve, no aparezcan con clara evidencia las típicas actitudes de Lizarazu con el ligero escorzo de cadera, que en Foncea encontramos sólo en la imagen del santo titular.

Centrando la atención en el análisis comparativo de representaciones semejantes de ambos retablos de Lizarazu, encontramos claros paralelismos, al mismo tiempo que la línea evolutiva de su estilo, ya que, aunque sea corto el período de tiempo que separa la ejecución de ambas obras, se observan ciertas diferencias, consecuencia de la fijación y maduración de aspectos figurativos, no tanto en la talla de las figuras cuanto en la composición de las escenas. Las escenas de la Anunciación nos muestran lo que señalamos, ya que no repite en absoluto el esquema compositivo de la de Foncea en la de la Catedral, apreciándose, además, una mayor libertad de movimiento en el Ángel de esta última. Acaso este perfeccionamiento que señalamos sea debido al hecho de que Lizarazu tenga más facilidad para expresarse en estatuaría de bulto que en la talla en relieve.

La perspectiva de los relieves es correcta, en cuanto que se guarda la escala adecuada entre las personas y elementos figurados en los diversos planos. No obstante carecen de la adecuada sensación de profundidad, en lo que muestra una cierta torpeza, evidenciada en el hecho de que, en cuanto le es posible, Lizarazu recurre al empleo de fondos planos, neutros, sin ningún tipo de figuración o con representaciones arquitectónicas o paisajísticas escasamente desarrolladas y talladas en un solo plano, con lo que las composiciones se forman con un plano principal, en el que aparece la escena, en talla de relieve alto, y un plano secundario, de escaso relieve que forma el fondo. Cuando se ve obligado por razón del tema —como en las escenas dedicadas a San Miguel— a desarrollar espacialmente el asunto aparecen los caracteres señalados en principio en cuanto a la falta de profundidad, no plenamente conseguida.

Sobre el retablo de Foncea se han emitido diversas opiniones de autorizados investigadores de nuestra escultura renacentista. Camón Aznar (7), tomando la opinión de Weise, señala que este reta-

(7) CAMÓN AZNAR, J.: *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*. "Summa Artis", XVIII. Madrid, 1961, pág. 193.

blo, “aunque con formas más tranquilas”, está cercano a la línea berruguetesca introducida en la Rioja por el autor del retablo mayor de Santa María de Palacio. A continuación señala: “Una mayor exaltación encontramos en los relieves del altar de Yudego (Burgos). Es la traducción tosca y rural, pero llena de fuego, del retablo de Olmedo”.

Esta opinión, que compartimos totalmente en lo relativo al retablo de Yudego, obra de Simón de Bueras, según hemos demostrado en un reciente trabajo, la aceptamos con algunas reservas en el caso del retablo de Foncea, en el que, a nuestro juicio, no es tan clara la influencia berruguetesca, salvo en el Calvario, en que es evidente, mientras que el resto de las representaciones no muestran tan claramente dicha influencia. A no ser que se consideren como específicamente berruguetescos, caracteres que, en general, nos aparecen en una gran parte de la escultura castellana de la primera mitad del siglo XVI, a los que, eso sin duda, Berruguete supo dar la más genial expresión, pero sin que la aparición de los mismos en escultores secundarios, como lo es Lizarazu, suponga copia ni servidumbre alguna del genial palentino. En este sentido se pronuncia el mismo Weise (8) cuando incluye el retablo de Foncea entre los “altares que hay que atribuir a la primera fase de un enfoque más pasivo y de una interpretación objetiva real de los nuevos elementos formales del Renacimiento”.

El Prof. Azcárate Ristori (9) temple la opinión de Weise considerando el retablo de Foncea más cercano a los modelos burgaleses. Opinión que creemos es la correcta.

Examinadas las opiniones anteriores, seguimos considerando, tal y como afirmamos en nuestro trabajo anterior sobre Lizarazu, que su estilo debe incluirse netamente dentro de la escuela burgalesa de escultura, más cercano al arte de Diego de Siloé que al de Vigarny. Esta adscripción al estilo siloesco nos parece evidente, hasta el extremo de que, en algunos puntos alcanza la categoría de servidumbre por parte de Lizarazu en relación con Siloé. Se nos muestra esta dependencia de modo más evidente que en el retablo de la Catedral, en el de Foncea, en el que encontramos, entre otras similitudes, una total

(8) WEISE, G.: *Die Plastik der Renaissance und des Frühbarock in Nördlichen Spanien*, pág. 9.

(9) AZCÁRATE, J. M.: *Escultura del siglo XVI*. “*Ars. Hispaniae*”, XIII, págs. 85 y 202.

semejanza en la talla de los cabellos y su distribución en pequeños mechones, como en los Evangelistas. En el paisaje rocoso esculpido en lajas, con numerosas muestras, entre las que destacamos los relieves de la Procesión al Monte Gargano y la Aparición de San Miguel en Gargano. En el troncho de árbol, con los típicos nudos siloescos, sobre el que se apoya el águila de San Juan y, por no citar más detalles, en el tipo de cartelas avolutadas esculpidas en los siales de los Evangelistas.

El mejor conocimiento del estilo de Juan de Lizarazu a través del retablo de Foncea, nos lleva a considerar como posible obra de este escultor —aunque sea con ciertas reservas— el sepulcro de D. Gaspar de Illescas, sito en el claustro de la Catedral de Burgos, que el Profesor Azcárate (10) incluye entre las obras dependientes del grupo influido por Diego de Siloé. En este monumento se representa en relieve la escena de la Natividad, con caracteres compositivos y de talla tan íntimamente relacionados con el relieve de igual tema del retablo de Foncea que, salvadas las diferencias, pequeñas, explicables por el distinto material empleado —piedra en el sepulcro—, pensamos puede adscribirse a la mano de Juan de Lizarazu, que haría este sepulcro pocos años antes del retablo.

A pesar de que, como señalamos en otro lugar, varias de las obras documentadas de Juan de Lizarazu hayan desaparecido, las conocidas nos obligan a colocar su nombre en un lugar destacado dentro de la escuela de escultura burgalesa del siglo XVI. Lugar que merece, según demuestra el retablo de Foncea, el de la capilla de la Anunciación en la Catedral y el sepulcro de D. Gaspar de Illescas, que creemos salido de su mano.

DOCUMENTOS

Carta de cesión de María de Arce, viuda del pintor Diego de Torres, a Juan de Lizarazu de los derechos para cobrar las rentas de la iglesia de San Miguel de Foncea (Logroño).

Arch. de Prot. Notariales. Burgos. Leg. 2525, reg. 19 (Asencio de la Torre. 24-septiembre-1541).

(10) AZCÁRATE, J. M.: *Obr. cit.*, pág. 66.

Maria de Arze, v^a de Burgos, por my e como curadora de la persona e bienes de Di. de Torres, my hijo, e de Diego de Torres, pintor, my marido, defunto... otorgo e conozco... que por quanto el dcho Di. de Torres, my marido, debia y hera obligado a dar e pagar a vos Juan de Lizaraçu, escultor, rresidente en esta cibdad de Burgos, ciento e treinta y nueve ducados y ocho e medio rreales por virtud de una obligación, que paso ansy mismo antel dcho Juan Gomez de Mena, escribano, sobre una obra que hecistes para el retablo mayor de la yglesia de señor San Miguel de la villa de Foncea, e demas e aliende dello, por virtud de una conocimiento, bos debia cierta quantia e antes quel dcho Diego de Torres, my marido, fallestiese, bos, el dcho Juan de Lizaraçu, feneciste e liquidaste cuenta con el dcho my marido, por lo qual os quedo debiendo liquidamente los dchos ciento e treynta e nueve ducados e ocho e medio rreales declarados en la dcha obligacion, e ansi el dcho Diego de Torres por su codecilio, que hizo antel dcho Ju. Gomez de Mena bos lo mando dar e pagar en cierta forma e a ciertos plazos, segun que se contiene en el dcho codecilio a que me refiero, e despues de los dias del dcho Di. de Torres bos me aveys pedido e demandado que yo bos e de e pague los dchos ciento e treinta y nueve ducados e ocho e medio rreales, e somos concertados sobre ello en esta manera, que por quanto el dcho Di. de Torres avia de recibir en la villa de Foncea, quees en rioja, cyen myll marabedis, poco mas o menos, de resto de mayor quantia, de una rretablo que hizo para la Yglesia de señor San Miguel de la dcha villa, para en pago de los quales del dcho Di. de Torres recibia los frutos e renta dela dcha yglesia en cierta forma e ciertos precios, para ser pagado delos dchos mrs., que bos el dcho Juan de Lizaraçu los recibiesedes fasta tanto que fuesedes pagado e satisfecho de ciento e diecinuebe ducados de oro e de ocho reales e medio, que se monta en todo ello quarenta e quatro myll e nobecientos e qatorze mrs., porque los otros diecinuebe ducados restantes bos abeys obligado e os ha plazido de melos soltar e azer gracia dellos, por razon quel resto dcho obiesedes e cobradeses en los dchos frutos e rentas de la dcha yglesia de señor Sanmiguel de la dcha villa de Foncea, los quales bos el dcho Juan de Lizaraçu los començasedes a gozar del año de myll e quynientos e quarenta e dos primero que biene, e dende en adelante en cada un año subcesivamente, fasta que fuesedes satisfecho e pagado de todos los dchos mrs. ... con que bos ayays de pagar e pagueys en cada un año del

todo el tiempo que recibierdes los dchos frutos a vezina
de la dcha villa de Foncea, myll mrs. quel dcho Di. de Torres, my
marido, le debia a la sobredcha por cierto censo de quytar que le
bendio e ympuso, los quales dchos myll mrs. bos el dcho Juan de
Lizaraçu los abeys de pagar a my quenta...

