

CONTRIBUCION A LA BIOGRAFIA DE HERNANDO DE MURILLAS Y LOPE DE MENDIETA.

José Javier Vélez Chaurri*

Uno de los artistas de mayor entidad en la Rioja Alta durante los primeros años del siglo XVII es sin duda Hernando de Murillas en quien se manifiesta de forma patente el tránsito entre el Romanismo imperante, cuya segunda generación había perdido gran parte del ímpetu de los comienzos, y la incipiente escultura naturalista surgida de la gubia de Gregorio Fernández que tendrá en La Rioja un buen exponente en la figura del navarro Juan Bazcardo. Murillas posible aprendiz con Pedro de Arbulo, uno de los grandes del romanismo escultórico, no alcanzará en su obra las cotas artísticas logradas por su maestro y tampoco llegará a tener la fuerza que presentarán las imágenes de Bazcardo. No obstante, la evolución que experimenta a lo largo de su producción y lo destacable de ésta sitúan al escultor de Briones entre los artistas riojanos de importancia¹.

Estilísticamente su obra ha sido suficientemente estudiada por Moya Valgañón y Barrio Loza que sitúan al artista en el lugar que le corresponde dentro de la corriente romanista riojana² por lo que pocas son las aportaciones que en ese sentido pueden realizarse. Asimismo su producción está perfectamente documentada en gran parte de sus años activos algunos de los

* Departamento de H.^a del Arte. Facultad de G.^a e Historia de Vitoria.

1. MOYA VALGAÑÓN, J.G., "Hernando de Murillas y la escultura del final del manierismo en La Rioja". *Príncipe de Viana*. 1968, 110-111, pp. 29-51. Las constantes referencias al relicario de San Torcuato, el retablo de Rodezno y el de Briñas, parten de los datos aportados en este trabajo.
2. MOYA VALGAÑÓN, J.G., "El retablo mayor de Briones". *Berceo*. 1965 XX, pp. 83-103. *Ibid.*, "Hernando de Murillas y la escultura...". Barrio Loza, J.A., *La escultura romanista en La Rioja*, Madrid, 1980.

cuales, aun sin constatar, intentamos documentar en estas notas. Hacia 1615 Murillas aparece en compañía de Lope de Mendieta para la ejecución del relicario de San Torcuato y ese mismo año termina el retablo de Rodezno, en 1616 cobra la primera paga por el retablo de Leiva y desde esta fecha hasta finales de 1619 o comienzos de 1620 en que nuevamente junto a Mendieta contrata el retablo mayor de Briñas, la pista de Hernando de Murillas aparece difusa.

Entre tanto en esos años finales de la segunda década del XVII ambos han continuado su relación en otra obra de cierta envergadura hasta ahora sin clara autoría, el retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de Altamira de Miranda de Ebro³. La desaparición de la obra en 1.936 empuja en gran medida esta nota que queda reducida únicamente al testimonio documental; no obstante, los textos manuscritos apoyados de material gráfico de época nos han permitido un estudio fidedigno del retablo mirandés.

Las escrituras para la realización del retablo debieron tener lugar en 1.617⁴ y aunque no conocemos las condiciones éstas quedan patentes al menos en el precio, establecido en mil ciento cincuenta ducados⁵, y las historias que debían ir en los relieves⁶. Para noviembre de 1.619 el retablo aún se estaba construyendo aunque gran parte del mismo ya debía estar hecho si tenemos en cuenta la considerable cantidad que recibe Murillas el día veinticinco de dicho mes que asciende a la cifra de nueve mil doscientos reales, más de la mitad del coste total de la obra⁷.

En la carta de pago que por la referida cantidad otorga “Hernando de Murillas escultor vecino de Briones” a Martín de Oñate, mayordomo de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Altamira de Miranda de Ebro, entre los testigos que firman la misma se encuentra un Lope de Mendieta vecino de Santo Domingo de La Calzada, sin duda el destacado ensamblador rio-

3. WEISE, G., *Die plastik der Renaissance und des Frühbarock im nördlichen Spanien*. Band II. Die Romanisten. Tübingen, 1959, Tafel 272. Este autor publicaba el relieve de la Visitación donde Moya observaba las características del estilo de Murillas. Los restos que este autor vio en el baptisterio no correspondían al retablo mayor que desapareció por completo en 1936 sino a un colateral que bien pudo pertenecer a Diego de Marquina.
4. A.H.P. de Burgos. Miranda de Ebro. Inventario de Andrés Díaz de la Torre, 1617. En dicho inventario aparece consignada una escritura entre Hernando de Murilla y el mayordomo de Nuestra Señora de Altamira, fol. 182, aunque dicho documento se ha perdido podía tratarse del concierto para la obra del retablo mayor.
5. A.H.P. de Burgos. Miranda de Ebro. Andrés Díaz de la Torre, 1619, fol. 266.
6. A.H.P. de Burgos. Miranda de Ebro. Gabriel Díaz de la Torre, 1662. fol. 108-111.
7. A.H.P. de Burgos. Miranda de Ebro. Andrés Díaz de la Torre, 1619, fol. 266, “por cuanto en él (Hernando de Murilla) fue rematada la obra y edificio del retablo que se a hecho y haze en la yglesia de Nuestra Señora de Altamira desta villa en mill y cihento y cinquenta ducados”.

jano asociado con Murillas en algunas de sus obras y en quien de forma más diáfana que en el propio escultor se puede apreciar su adhesión al nuevo modo de hacer barroco. Antes de julio de 1.621, el retablo estaba concluido desplazándose hasta Miranda el escultor Bernardo de Valderrama también vecino de Briones y casado con una hija de Murillas, para en nombre de su suegro cobrar lo que aún le debe la parroquia. El mayordomo en esta ocasión, Juan de Murga, recibe de Valderrama la carta de pago y finiquito a cambio de los dos mil doscientos reales que faltaban del montante total de la obra; de nuevo entre los testigos firma Lope de Mendieta⁸.

Por tanto desde 1.617 a 1.620 Hernando de Murillas y Lope de Mendieta se encuentran ocupados en la realización del retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de Altamira en Miranda, con lo que se completa una pequeña parcela de sus biografías en esos años finales de la segunda década del XVII en los que su “compañía” ya destacaba. El éxito que alcanzan puede tener su base en una característica común a los dos artistas, ambos son protobarrocos y sus actitudes ante la obra de arte son paralelas llegando de esta manera a una perfecta conjunción de escultor y ensamblador.

DESCRIPCION Y ESTRUCTURA

El retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de Altamira que se adaptaba perfectamente el tramo recto de la gran cabecera ochavada de la iglesia constaba de banco elevado sobre un pedestal pétreo, dos cuerpos y ático de gran desarrollo que llegaba a formar un tercero, en tanto que tres calles separadas por columnas componían su desarrollo vertical. En el banco se disponían dos tableros a cada lado de la hornacina de la calle central ocupados por los relieves de los evangelistas y en los extremos del mismo sendos netos servían de soporte a columnas donde la exterior se situaba en un segundo plano y la interior se adelantaba produciéndose un movimiento de la planta que se extendía al resto del retablo.

En el primer cuerpo la traza se encontraba alterada por un templete dieciochesco que a modo de baldaquino ocupaba el hueco de la calle central. Las casas con escenas en relieve y marcos de orejeras apoyaban en un pequeño banco en el caso del cuerpo superior y sobre el banco principal del retablo en el del cuerpo bajo, a su vez concluían en frisos de triglifos y metopas y roleos respectivamente que quedaban rotos en la calle central por las hornacinas de la misma en línea con una traza que consideremos protobarroca. Asimismo se destacaba del plano la casa central del segundo cuerpo que, ocupada por el tema de la Asunción, se remataba con frontón semicircular

8. A.H.P. de Burgos. Miranda de Ebro. Andrés Díaz de la Torre, 1621 fol. 235-236. “...retablo quel dicho Hernando de Murillas hizo y fabricó en la dicha yglesia...”

que irrumpía en el ático invadiendo gran parte del espacio destinado al banco del mismo. Verticalmente la compartimentación del retablo se llevaba a cabo en el primer cuerpo por medio de columnas dóricas de fuste decorado con las virtudes cardinales en su tercio inferior y estrías entorchadas en el resto y, corintias con fuste estriado en el segundo.

La disposición escalonada del ático cambia completamente respecto a los dos primeros cuerpos pues, los dos paneles laterales de escasa dimensión se remataban en grandes jarrones separándose de la calle central por medio de machones sobre los que se desbordaba la mazonería de la caja. Un frontón triangular remataba el conjunto del retablo disponiéndose sobre la escena del Calvario. En su conjunto los elementos decorativos eran aún escasos y se componían de tarjetas, roleos, colgantes con sus frutas y, jarrones sobre los netos del ático y coronando las casas laterales del mismo.

En resumen se trataba de una obra de claro sentido vertical impulsado por los frontones de la calle central que diluían una cierta pesadez de horizontalidad presente en los dos primeros cuerpos. En su traza, aún clasicista, por su clara compartimentación de casillero y la limpieza decorativa, se atisbaba un incipiente movimiento barroco expresado en la rotura de los frisos, en las líneas quebradas de los marcos de las historias y, más concretamente, en los tres planos que se destacan en planta; la calle central adelantada del resto formaba el primero, las laterales el segundo y las columnas exteriores que mediante un retranqueamiento se situaban en un nivel aún más retrasado el tercero.

Con toda probabilidad la arquitectura del retablo corresponde a un ensamblador tan destacado en el contexto riojano como Lope de Mendieta quien, como ya vimos, aparecía como testigo en las dos cartas de pago aludidas, este argumento se refuerza con las afinidades estilísticas observadas con otras de sus obras. Algunas de ellas como el retablo mayor de Arenzana⁹ y sobre todo el de Santa María de Laguardia, realizado por las mismas fechas que el de Miranda, guardan semejanzas notables, este último con el mismo tipo de marcos, soportes con figuras de las virtudes e idéntica decoración en los frisos¹⁰. Por tanto podemos colocar el retablo de Nuestra Señora de Altamira entre los que arquitectónicamente marcan la transición entre el romanismo y el barroco de traza clasicista en su estructura con un

9. BARRIO LOZA, J.A., ob. cit., p. 90. En esta obra el coronamiento coincide con el realizado en Miranda aunque este peculiar tipo va a tener un gran éxito y se repetirá en muchos retablos de la primera mitad del siglo XVII en La Rioja, ver RAMIREZ MARTINEZ J. Manuel y RAMIREZ MARTINEZ, J. María., *La escultura en La Rioja durante el siglo XVII*, 1984, p. 8.

10. ENECISO VIANA E., Cantera Orive, J., *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria*. Tomo I, Vitoria 1967, pp. 91-92.

movimiento en planta que se verá acentuado en el retablo mayor de la parroquia de Briñas donde también trabaja Mendieta.

ICONOGRAFIA Y ESTILO

Si el estudio arquitectónico de la obra era factible a pesar de su desaparición, no ocurre lo mismo al enfrentarnos con la imagerie, nos limitaremos por tanto a su descripción iconográfica y a precisiones en algunas escenas. Cuatro santas se disponían en los netos del banco mientras que en el resto del mismo se situaban los evangelistas con el siguiente orden, San Marcos y San Juan en el lado del Evangelio y San Mateo y San Lucas en el de la Epístola que en posición sedente y acompañados de sus respectivos símbolos respondían a la típica iconografía utilizada con profusión por todos los romanistas, dentro de la producción de Murillas son comparables en actitudes y disposición a los Padres de la Iglesia del banco del retablo de Briñas¹¹.

En el primer cuerpo ocupaban las calles laterales los relieves de la Anunciación y la Visitación mientras que la central se destinaba a la imagen de la patrona, obra anterior al retablo que nos ocupa; los relieves de la Adoración de los pastores y la Epifanía junto a la imagen de la Asunción de la calle central ocupaban el segundo cuerpo y finalmente San Roque, el Calvario y San Sebastián se disponían en el ático. Este programa iconográfico que Murillas desarrolla en Miranda coincide en gran parte con el realizado con anterioridad en Rodezno salvo en la Visitación sustituida por la Circuncisión y la ausencia de San Sebastián. Pero es en el retablo de Briñas, realizado inmediatamente después que el de Miranda, donde la identidad de escenas es total aunque nada tiene de excepcional al tratarse de un ciclo como es el de la infancia de Jesús enormemente repetido en la retablistica moderna.

La escena de la Anunciación presentaba un esquema ya clásico con María sentada frente al ángel y sobre ellos el Padre Eterno y el Espíritu Santo donde destacaban sin duda los duros y minuciosos pliegues de los cortinajes del fondo y la pérdida del clasicismo patente en el ángel que, se aleja de la misma escena en Rodezno y se acerca más a la de Briñas. Como pone de manifiesto Moya Valgañón, el precedente de ésta como de otras escenas del artista riojano se encuentra en su maestro Pedro de Arbulo¹².

En el lado del Evangelio del segundo cuerpo se encontraba la escena de la Adoración de los pastores quienes ocupaban el lado izquierdo de la casa mientras que María y José se situaban en el derecho, el centro se destinaba

11. MOYA VALGAÑÓN, J.G., "Hernando de Murillas y la ..." p. 37.

12. MOYA VALGAÑÓN, J.G. "Hernando de Murillas y la..." p. 35.
BARRIO LOZA, J.A., ob. cit. p. 105. ver la Anunciación de San Asensio.

al pesebre sobre el que se situaba un niño casi erguido cuya primera referencia iconográfica parte de Correggio; sobre su vertical y bajo unas arquitecturas de fondo se colocaba el inevitable buey. La historia de la Epifanía decoraba al lado de la Epístola y así mismo repetía composiciones romanistas anteriores y su homónima de Rodezno donde sigue esquemas utilizados por Anchieta y los Imberto e incluso la del cercano retablo de Ircio¹³.

La imagen de mayor categoría era la Asunción que seguía los esquemas iconográficos difundidos en gran parte del cuadrante norte peninsular por Pedro López de Gámiz cuyo origen hemos de buscar en Fontana y que serán copiados hasta la saciedad por todos los artistas acogidos al calificativo de romanistas. Hernando de Murillas que en Rodezno esculpe una Asunción de brazos abiertos alejada de los cánones establecidos por Gámiz vuelve a ellos en Miranda y más tarde en Briñas, María con las manos unidas hacia el lado izquierdo de su cuerpo era izada por una nube de angelitos y su posición un tanto erguida, con la rodilla izquierda doblada, produce en la túnica unos redondeados pliegues. Si no tan clásica como las Asunciones de Gámiz en Briviesca y Estavillo, donde aún permanecen un tanto sentadas, la de Nuestra Señora de Altamira se acercaba más a lo realizado por el genial escultor del taller mirandés en Vileña. Como ya comentamos en líneas anteriores, en el ático se encontraban las tallas de San Roque y San Sebastián que centraban el grupo del Calvario; en la primera de ellas aparecen las mismas variantes que en el relicario de San Torcuato y el retablo de Rodezno.

Si sobre el resto de los relieves tan sólo hemos podido esbozar algunas notas en el de la Visitación, milagrosamente preservado del olvido por una foto de Weise¹⁴, las apreciaciones pueden tener mayor significado. En la escena se situaban cinco personajes escalonados sobre un fondo de arquitecturas con arcos de medio punto donde las columnas que lo sustentaban han sido sustituidas ya por pilares; en conjunto presentaba una composición romanista pero ya sin la fuerza de los iniciadores. El estatismo general de la historia únicamente se ve alterado por el movimiento que producen los minuciosos pliegues y mientras algunos rostros y expresiones aún siguen los esquemas romanistas, sobre todo Santa Isabel, otros por el contrario presentaban ya actitudes naturalistas que iniciaban el camino hacia el primer barroco; en este sentido es de destacar la minuciosa barba de Zacarías alejada de los ejemplos miguelangelescos y los aristados pliegues de algún ropaje que parecían querer abrirse paso, frente a otros aún algodonosos.

13. Aunque el retablo de Ircio fue realizando en parte por Pedro López de Gámiz, el relieve de la Epifanía lo mismo que otras escenas se deben a una mano de inferior calidad según observa ANDRES ORDAX, S., "El escultor Pedro López de Gámiz". *Goya*. 1975, 129, pp. 157-167. También DIEZ JAVIZ, C., *Pedro López de Gámiz. escultor mirandés del siglo XVI*. Miranda de ebro, 1985, p. 165.

14. WEISE, G., ob. cit., Tafel 272, el texto explicativo en p. 106.

Fue por tanto una obra de envergadura realizada por Hernando de Murillas y Lope de Mendieta en perfecta asociación que, aunque totalmente desaparecida en 1936, permite ir completando la biografía de estos artistas unidos por una misma concepción en la manera de ver el nuevo arte barroco que se estaba implantando con fuerza. En el caso del ensamblador este aspecto aparece si cabe con más claridad que en el escultor que, aunque escasamente creador, como expone Barrio Loza, era un buen técnico y la bisagra en La Rioja Alta entre el romanismo de Pedro de Arbulo y el barroco de Juan Bazcardo.

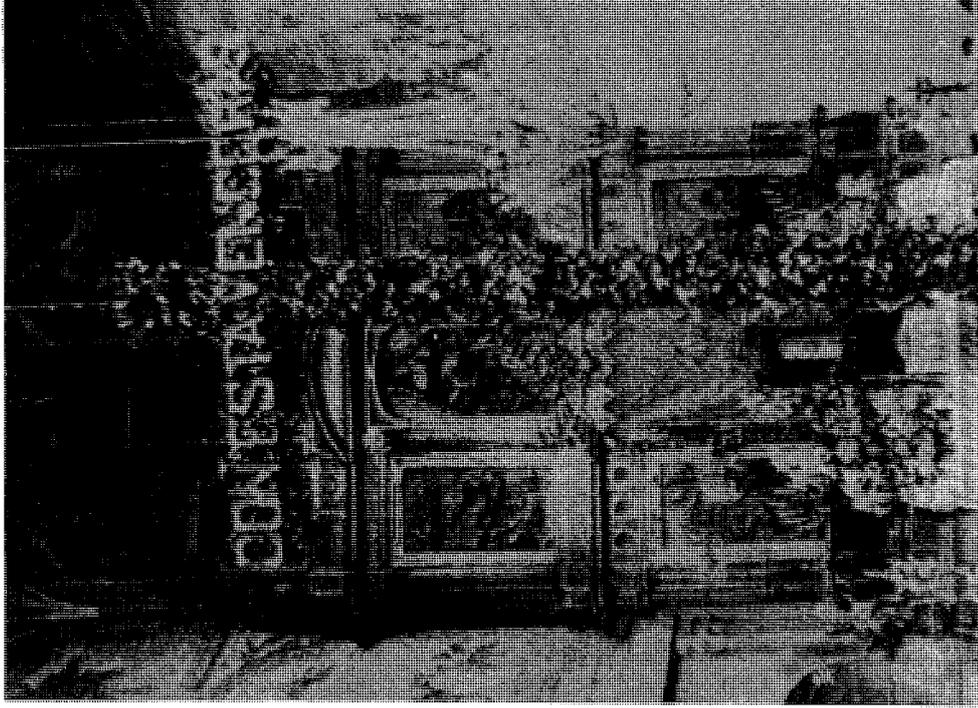


Lámina 1.
Iglesia de Nuestra Señora de Altamira (Miranda de Ebro). Retablo mayor desaparecido en 1936.

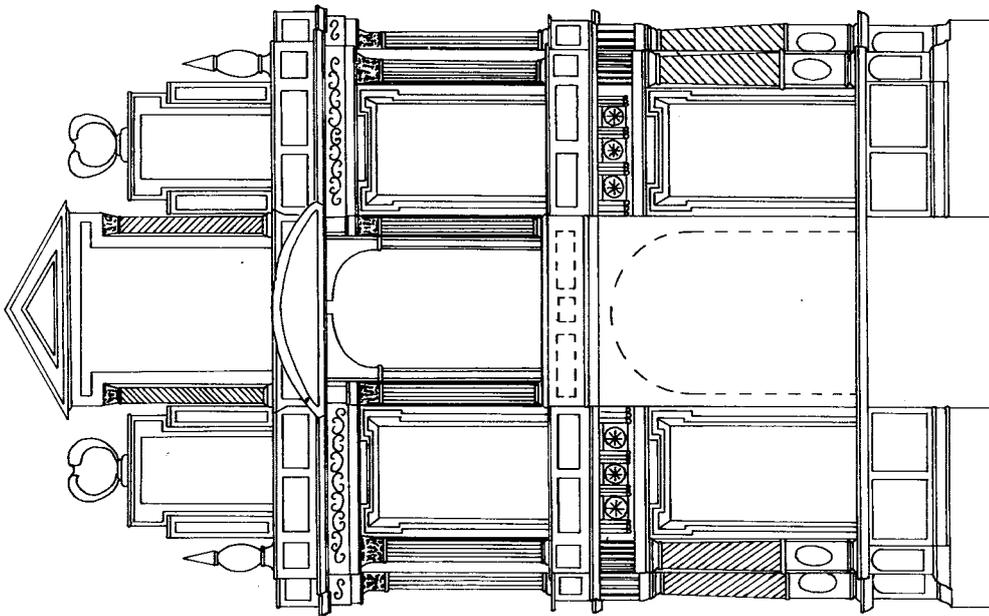


Fig. 1.
Traza del desaparecido retablo de la iglesia de Nuestra Señora de Altamira de Miranda de Ebro (dibujo del autor).

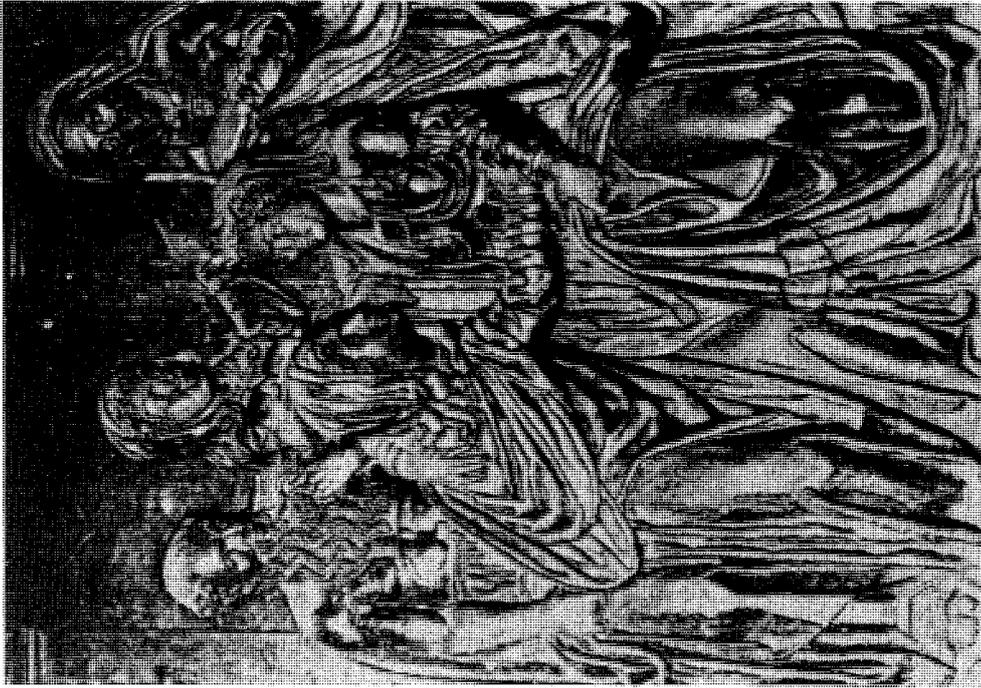


Lámina 2. Iglesia de Nuestra Señora de Altamira de Miranda de Ebro. Detalle de la escena de la Visitación del desaparecido retablo mayor, reproducido por Weis.



Lámina 3. Iglesia de Ntra. Sra. en Altamira de Miranda de Ebro. Detalle de la Asunción.

