

ESTRUCTURA E ICONOGRAFIA DEL RETABLO MAYOR DE ABALOS

Rafael Antón Soláns*

INTRODUCCION

El retablo mayor de Abalos es una de las piezas más interesantes de la retablística de la primitiva diócesis calagurritano-calceatense. Todavía se desconocen multitud de datos importantes sobre su realización, entre ellos los autores y las fechas exactas; sin embargo ésto no ha sido obstáculo para que se atribuya su ejecución a uno de los grupos más interesantes de la zona vasco-riojana en este segundo tercio del siglo XVI: los Beaugrant.

Durante el segundo tercio del siglo XVI se produce un espectacular desarrollo del arte renacentista en esta diócesis. Este desarrollo, al igual que el inicio de las formas renacentistas, no es ajeno a la influencia de los talleres burgaleses, y sobre todo, en este momento, a los vallisoletanos, con el de Berruguete en primer lugar.

Paralelamente a este desarrollo se produce la llegada de gran número de artífices extranjeros. Estos acuden atraídos por las facilidades existentes en la península (exenciones fiscales, apertura de fronteras, facilidades de desplazamiento dentro de la península y creciente demanda de obras de arte). Se instalaban primero en el puerto de Bilbao, lugar de llegada y reimportación del comercio norteño, y, tras un tiempo, solían dirigirse hacia las provincias del interior (como ocurrió con la compañía Beaugrant).

El renacimiento que traen estos maestros está teñido de goticismo, esto, de alguna manera, lo hace más fácilmente asimilable a la tradición escultórica de una zona no demasiado al corriente de los últimos avances artísticos.

* Sección Historia. Universidad de Navarra.

AUTORES

El origen de esta familia de autores, suele situarse en la Lorena en los últimos años del siglo XVI¹. Sin embargo las primeras noticias de sus obras nos los sitúan en los Países Bajos, vecinos de Malinas y trabajando para Margarita de Austria. Destacan las decoraciones escultóricas de la Chimenea de Franc, documentada entre 1528-1531², en Brujas. Se desarrollan los bultos del Emperador Carlos V y de sus cuatro abuelos. La traza parece obra de Lancelot Blondeal³.

Guiot, al parecer el hermano mayor, se casó en segundas nupcias con Johana Frescobaldi, hija de una familia de banqueros florentinos, con larga tradición en el mecenazgo artístico de los Países Bajos. El ambiente en el que se movía Guiot debía ser el más selecto del mundo artístico de la época⁴.

Sin que conozcamos el motivo concreto del traslado, Guiot se instala en Bilbao en fecha no muy precisa (entre 1531 y 1533). Allí lo encontramos trabajando en el retablo de Santiago de Bilbao, y más tarde, en el de Portugalete (1533 y 1539, aproximadamente cada uno). Pero sigue siendo una incógnita el motivo de su traslado. Razones profesionales no parecen ser la causa ya que desde 1515 se había generalizado la decoración de interiores y chimeneas con motivos tomados del arte italiano. Por otro lado, la competencia, aunque fuerte, no parecía asfixiante. Quizá la muerte de Margarita de Austria, su única valedora, le hubiera colocado en una posición incómoda.

Paralelamente a la realización de su obra en Vizcaya, Guiot, acompañado de su taller, se traslada a la Rioja Alta donde contrata el retablo de Elvillar (durante cuya realización fallece, al parecer en aquella villa, en 1549-1550). Se le atribuye también la obra del retablo de Abalos y, cuando menos, colaboración en el de San Vicente de la Sonsierra.

La explicación de este nuevo traslado puede estar en las peculiaridades del mercado y producción artística en esta zona. La gran competencia obligaba a contratar simultáneamente, y a bajo precio, un número de obras

1. LAURENT, M., *L'Architecture et la sculpture en Belgique*. Bruselles, 1928, pp. 17 y 18.
2. BENEZIT, E., *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Bruselles, 1976. BARRIO LOZA, J.A., *Los Beaugrant*. Bilbao, 1984.
3. Situada en la Sala de Administración de Justicia de la "Grefe" de Brujas y erigida en conmemoración de la victoria de Carlos V sobre Francisco I, esta obra fue diseñada para reflejar la riqueza, que la mentalidad de la época debía expresarse en combinaciones decorativas ingeniosas. Esculpida en madera, mármol y alabastro, consta de tres cuerpos y, estilísticamente, es una de las más genuinas representaciones del advenimiento renacentista a Flandes. Arabescos, medallones, follajes, pequeñas columnas y angelotes enmarcan las cinco grandes figuras que presiden el conjunto.
4. BARRIO LOZA, J.A., op. cit. p. 32.

generalmente superior al que se podía atender. Así el taller de Beaugrant contrata un grupo de retablos cuya realización se prolonga durante varios años, y deben ser terminados recurriendo a la subcontratación de la obra con especialistas ajenos al taller. Esto, práctica general, será la causa de retrasos e incómodos pleitos⁵.

Por último es muy interesante la relación de Guiot como comerciante de arte con el Condestable de Castilla⁶. Este hecho daría a Guiot la oportunidad de conocer bien la oferta y demanda existentes, pudiendo adaptar su capacidad técnica a los gustos del mercado hispano (todavía más próximo a las obras tradicionales que al estilo manierista a la italiana). Este es uno de los puntos más importantes en la evolución del estilo del taller, la progresiva adaptación de motivos castellanos (vallisoletanos principalmente), tomados de los principales talleres.

No existen datos biográficos suficientes para definir individualmente la personalidad de cada uno de los hermanos; sin embargo, los datos que se poseen sirven para ilustrar sus movimientos por la región. Juan es el más interesante. En 1539 firma como testigo en el testamento de Juana de Albornoz, mujer de Forment⁷. Este dato, unido al estilo de algunas de las figuras del banco del retablo mayor de Santo Domingo de la Calzada, hace suponer que Juan fue el que más temprano llegó a la Rioja y pudo colaborar en esta obra como oficial de Forment. También tenemos noticias de su matrimonio con Ana Pilar, hija del entallador Natuera Borgoñón, y hermana de los Pilar, escultores con taller en Santo Domingo⁸.

Posteriormente se hará cargo del final de las obras que Guiot había contratado en Vizcaya, y nuevamente aparece en la zona riojana para labrar el retablo de Elvillar y se tienen noticias de su avestamiento en Abalos poco antes de su muerte en 1559⁹.

Mateo es el miembro menos conocido de la familia. Se sabe que colaboró hasta 1554 en la obra de Elvillar¹⁰. También representó a su hermano Juan en el largo pleito con el mazonero Juan Imberto¹¹, y sufrió un proceso inquisitorial, reconciliándose en 1560¹².

5. BARRIO LOZA, J.A., El retablo de Portugalete (historia de un pleito). E.D. XVIII, 2 1980 pp. 273-311.

6. BARRIO LOZA, J.A., Los Beaugrant. Bilbao, 1984 p. 32 y 37.

7. ABIZANDA, M., Documentos para la historia artística y literaria de Aragón, II. P. 141.

8. MOYA VALGAÑON, J.G. y otros. Inventario artístico de la Rioja, I, Logroño 1975.

9. BARRIO LOZA, J.A., El retablo de Portugalete (historia de un pleito) E.D. XVIII, 2, 1980. Documento nº 6 p. 298.

10. ENCISO, E., Guiot de Beaugrant en Elvillar..., B.S.S.A., 27 1971.

11. BARRIO LOZA, J.A., op. cit. pp. 272 y ss.

12. MOYA VALGAÑON, J.G., El Renacimiento en la Rioja: Escultura. II p. 6.

Conocemos documentalmente la participación en sus obra de otros autores ajenos al taller (Juan de Ayala, Andrés de Araoz, Arnao de Bruse-las). Esto nos plantea la incógnita de la existencia de colaboradores ajenos al taller, en Abalos y la importancia que tienen en sus obras los miembros del taller¹³, de los que apenas se conoce algún nombre¹⁴. Es también muy arriesgado intentar diferenciar las distintas manos de un taller en el que no aparecen totalmente definidas las distintas personalidades y más cuando se tienen precedentes de colaboraciones. Probablemente hasta que nuevos documentos no den más luz sobre esta obra seguiremos moviéndonos en el campo de las hipótesis, más o menos acertadas o verosímiles.

EL RETABLO: DESCRIPCION Y ESTRUCTURA.

Se trata de un retablo de grandes dimensiones, de desarrollo vertical y adaptado a la cabecera de la iglesia, por lo que sus calles laterales se doblan. Los elementos horizontales son un banco, tres cuerpos y los remates de cada calle –destaca el de la calle central que culmina su mayor desarrollo vertical con un templete rematado por un calvario–. Los componentes verticales son tres calles y cuatro entrecalles que se proyectan hacia el exterior. La calle central, como es característico en otros retablos documentados de los Beaugrant, presenta un extraordinario desarrollo tanto en anchura como en verticalidad.

El retablo descansa sobre un basamento de piedra. Inmediatamente sobre él un pequeño zócalo –profusamente decorado– soporta el banco, que se estructura por medio de cuatro hornacinas y cuatro encasamientos cuadrados (dos de ellos coincidentes con la calle central y separados por el sagrario). En este registro se desarrolla una abundante y menuda decoración, que se concentra en el pequeño zócalo y en el friso, mientras varias figuras de reducido tamaño flanquean las hornacinas.

Los cuerpos se componen de encasamientos marcadamente rectangulares para los relieves, y hornacinas aveneradas para las esculturas de bulto

13. Sería muy interesante la realización de un estudio sobre el sistema de trabajo de estos grupos de escultores, analizando las distintas funciones de cada miembro del taller y atendiendo a los oficios u ocupaciones menos conocidas (selección de la madera, forja del material básico, etc.). Existe un interesante estudio de Martín González titulado “La vida de los artistas en Castilla la Vieja y León durante el Siglo de Oro” –publicado por Revista de Archivos y Bibliotecas y Museos. Tomo LXVII, 1. 1959–. Lamentablemente no pasan de ser unas breves notas.

El conocimiento del sistema de trabajo y contratación de empleados ayudaría a entender de forma distinta las obras de arte; valorando más las irregularidades y viendo con más profundidad el proceso de una escultura.

14. BARRIO LOZA, J.A., Los Beaugrant, Bilbao 1984.

completo. El desarrollo de la calle central altera el esquema de las laterales. Destaca la casi total ausencia de frontones (sólo tres pequeños frontones se alternan –recto, curvo, recto– rematan la estructura octogonal sobre La Asunción, en la calle central, y otros tres aún menores coronan el templete).

Como remate de las calles laterales aparecen dos encasamientos cuadrados flanqueados por pilastras y rematados por cajas trapeziales con lados cóncavos. También son elementos característicos de estos artistas¹⁵.

La calle central rompe la estructura tradicional del retablo casillero. Su desarrollo no se corresponde totalmente con la articulación en pisos del resto del retablo; destacando en ella el impulso vertical. Presenta dos registros principales; el primero rematado por un arco de medio punto que cubija y completa la escena principal. Inmediatamente sobre este arco, tres diminutas escenas rompen el sentido vertical de la calle, y sirven de base al siguiente registro. Este, también más alto que las calles, se remata con un arco rebajado que sobresale junto a los remates de las calles laterales. Sobre este último registro se asienta un templete que muestra cinco caras (tres de ellas al frente), articuladas por medio de columnillas y encasamientos con figuras exentas. Sobre este templete se levanta el calvario.

Este extraordinario desarrollo de la calle central es una de las principales características estructurales de los retablos de este círculo, como se ha señalado anteriormente. Otras obras documentadas, como el retablo de Santa María de Portugalete, presentan estructuras muy similares. Elvillar tiene una estructura semejante en sus líneas principales aunque es menos espectacular. Por el contrario San Vicente de la Sonsierra sigue, en su impresionante mazonería, el desarrollo del retablo mayor de Santo Domingo con mayor fidelidad que la del de Abalos.

Las entrecalles son desde un punto de vista estructural, la parte más plástica de la arquitectura del retablo. En todos los retablos nombrados se produce el adelantamiento de las hornacinas sobre el plano de los relieves. Con este recurso, y al doblarse las calles, la mazonería adquiere un carácter más dinámico e inestable, muy relacionado con el carácter de las figuras que alberga. Sin embargo, este recurso no es original de los Beaugrant. Damián Forment lo utiliza en el gran retablo calceatense, y Joly en el de Teruel. Lo que varía de unos a otros es el sistema de apoyos. Mientras los dos “aragoneses” utilizan finos balaustres, los Beaugrant sustituyen estos por columnas (San Vicente conserva los balaustres). Estas se suceden en Abalos con una superposición de órdenes al gusto romano: toscano, jónico y corintio. Únicamente en las columnas jónicas se presenta el tercio inferior diferenciado por la decoración escultórica. Los otros presentan simplemente el fuste

15. BARRIO LOZA, J.A., op. cit. p. 47.

estriado y acanalado respectivamente. Esta superposición de órdenes unida a lo clásico de sus entablamentos, perfectamente coordinados, hacen de esta obra una de las más clásicas de este taller.

Nos encontramos ante un conjunto monumental de estructura bastante compleja en el que destaca la verticalidad conseguida por el impulso ascensional de la calle central. Se puede encajar esta estructura en el periodo llamado manierista, próxima al tránsito hacia el romanismo que dominará la escultura a partir de los años sesenta. Manierista será la escultura, mientras la mazonería inicia un proceso de limpieza que elimina la profusión decorativa del periodo “plateresco”, ciñéndola a los frisos de cada cuerpo.

Destaca por su desarrollo decorativo el banco. En sus frisos se reproducen luchas de seres marinos, danzas de niños que despliegan telas. Estas escenas están ejecutadas con un suave relieve, como caligrafías de marcados ritmos curvos. También angelitos tenantes en actitudes voladas, muestran carteles correiformes con representación de rostros femeninos y masculinos.

Cabezas de querubines, rítmicas figuras de angelotes, junto a los temas vegetales de las pilastras cajeadas, que cierran el retablo por ambos lados, y expresivos rostros, se desarrollan en los frisos del retablo, siendo de mayor formato en los registros superiores. Durante el segundo tercio se fueron generalizando decoraciones de tipo manierista (relacionadas con las disposiciones trentinas) con las cartelas, niños y angelotes, rostros, etc., que desplazaron al repertorio de brutescos que poblaba los retablos del periodo anterior.

TIPOLOGIA E ICONOGRAFIA

Es difícil clasificar tipológicamente este retablo. Por un lado participa del carácter de fachada por su ordenación arquitectónica. Pero el gran desarrollo de la calle central es próximo en concepción –con sus escenas gigantes y el remate en templete– al retablo que años antes habían realizado Siloe y Bigarny para la Capilla del Condestable en Burgos. Así puede relacionarse éste tipo con el retablo-escenario por la monumentalidad y teatralidad de la escena de la lapidación de San Esteban y las figuras exentas de esta calle.

Los relieves del primer piso representan escenas de la vida de este Santo. La lectura de las escenas, como en los demás registros del retablo, se realiza de izquierda a derecha y de arriba a abajo, ofreciendo las siguientes escenas: Última Cena, Lavatorio, Oración en el Huerto y Beso de Judas en el banco; Juicio, Lapidación y Entierro de San Esteban en el primer registro; en el segundo La Anunciación y la Adoración de los Pastores; Epifanía y Santos Inocentes en el tercero y Camino del Calvario, Calvario y Llanto sobre el Cristo Muerto en los remates de las calles. La calle central tiene algunas peculiaridades: el mayor tamaño de las escenas principales y tres

diminutas escenas dedicadas a la infancia de Cristo y que representan: La Visitación, Desposorios y Huída a Egipto.

A simple vista se observan diferencias entre los relieves del lado del Evangelio y el de la Epístola. En el primero las figuras apenas destacan del fondo, marcándose el mayor resalte en los rostros y en las manos que recogen toda la expresión de las figuras. Estas son muy elegantes, de ademanes serenos y canon muy esbelto. Sus rostros tienen tendencia a la idealización, y la policromía resalta aún más la nobleza de las escenas. No se aprecian preocupaciones espaciales, las figuras se superponen de manera que sus pies no parecen apoyarse en el suelo. Los fondos casi podrían considerarse neutros porque apenas dibujan las referencias espaciales (bien arquitectónicas, bien paisajísticas).

El lado de la Epístola representa un estilo distinto. Se utiliza mayor relieve para las figuras y las referencias espaciales son constantes (siempre buscando la ilusión del espacio completo, ya sea por medio de arquitecturas que “fugan” el espacio o de la superposición de las figuras en planos simples pero bien definidos). Las figuras son de canon más corto, menos elegantes (también los temas son más “populares”) y los rostros tienden hacia tipos pintorescos, casi caricaturas.

La Anunciación es una de las escenas más bellas y mejor resueltas del retablo, y uno de los temas más repetidos por estos imagineros. Comparándolo con el que realizan en Elvillar no hay apenas diferencias en las figuras y detalles (excepto en el Padre Eterno que en Elvillar está simbolizado por la cabeza de un niño). Pero en Abalos no están tan limitados por el espacio y pueden mover mejor las figuras. Toda la escena tiene un movimiento contenido, expresado por el gesto del ángel –el inicio del paso, la expresión de la mano– y el de la Virgen, figura muy bien resuelta en su giro hacia el ángel y en el gesto de acatamiento del mensaje divino –perfectamente reflejado en la expresión de las manos y la inclinación de la cabeza–. Los rostros son de una gran belleza, idealizados, y el ángel tiene una expresión muy similar a la Virgen del Calvario. Todas las figuras jóvenes de los Beaugrant se caracterizan por sus rostros de rasgos casi femeninos.

Los relieves de los encasamientos superiores relatan los últimos momentos de la Pasión y son los que más recuerdan al arte flamenco. La composición carece de orden, las figuras amontonadas y la expresividad de los personajes con rostros patéticos, la diferencian de los relieves inferiores. El detalle del soldado que sujeta a Cristo con la cuerda suele relacionarse con un grabado de Dürero¹⁶.

16. BARRIO LOZA, J.A., op. cit. p. 51.

La Cena, representada en el banco, es también uno de los temas más repetidos. El problema del espacio está resuelto por las líneas arquitectónicas del interior y la colocación de las figuras a un lado y otro de la mesa. Toda la tensión de la escena se dirige hacia Cristo en el momento de anunciar la traición. Respecto a otras representaciones de este mismo tema, varía la posición de las figuras y la forma de realizar los cabellos y barba¹⁷.

Los relieves del primer registro, dedicados a San Esteban, tienen como fuente la Leyenda Dorada de Jacobo de la Vorágine¹⁸. Cualquier detalle de las escenas puede descubrirse en aquel texto. Desde el juicio, con el rostro del Santo transfigurado como un ángel y su serena actitud frente a la agitación de sus acusadores, hasta la escena de la lapidación –con su multitud de detalles iconográficos fácilmente identificables.

La presencia de este Santo como titular, el carácter de su martirio y los angelotes que a sus pies elevan los atributos de la Pasión, dan la clave para entender a este personaje como símbolo de Cristo (así el retablo tiene un carácter salvífico, de redención a través del sacrificio).

La teatralidad de la escena central, con la violencia de la expresión de los torturadores, va dirigida a cumplir una de las misiones fundamentales del retablo: conmover¹⁸. El complejo programa iconográfico no se presenta de forma intelectualizada, más bien en sentido opuesto, de manera que cualquiera pueda entender o conmoverse con la escena del titular.

En cuanto a las imágenes exentas, éstas se reparten por todo el retablo. En el banco los cuatro Evangelistas aparecen flanqueados por los Padres de la Iglesia y otros Santos Mártires (estas figuritas parecen obras de taller o incluso reutilizadas). Los Evangelistas son muy semejantes a los del banco de Santo Domingo de la Calzada, posible obra de Juan de Beaugrant.

En el cuerpo del retablo se sitúan las figuras de los doce apóstoles, con lugar de honor para San Pedro y San Pablo, flanqueando el martirio de San Esteban. Sólo hemos podido identificar ocho de las figuras¹⁹: Santiago el Mayor, Pedro, Pablo y Simón en el primer piso acompañando de izquierda a derecha la historia del titular; San Juan con la copa del veneno, en el segundo y, en el tercero, Bartolomé, Santiago el Menor y Matías. Los demás

17. BARRIO LOZA, J.A., op. cit. p. 49.

18. SANTIAGO DE LA VORAGINE, *La Leyenda Dorada*. Trad. del latín por MACIAS, J. Madrid 1982.

19. CHECA, en *Pintura y Escultura del Renacimiento en España 1450-1600* (Madrid, 1983) pp 241-42, señala que gran parte de la imagineria no se concibió como medio persuasivo sino reflejo de un determinado tipo de devoción de los nobles y como muestra de su "sentido ostentatorio".

20. ROIG, J.F., *Iconografía de los Santos*, Barcelona 1950.

han perdido los bordones (que por el gesto de las manos parecían llevar). Estos suelen rematarse con los símbolos característicos de cada uno. En las vestiduras, túnica y palio apostólico, no hay diferencias que permitan identificarlos (salvo la policromía y colocación).

En el remate del retablo hay un verdadero despliegue de figuras. Aunque sin identificar totalmente, representan a los profetas y son el símbolo del Antiguo Testamento, elemento harto repetido en la retabística del siglo XVI. Generalmente se sitúan en la periferia del retablo como si formaran el encuadre del Nuevo Testamento.

El Calvario que remata el retablo es también una de las piezas importantes, que no suele faltar ni en los retablos de este grupo ni en los del resto de la imaginería hispana.

En general, las figuras del retablo resumen lo conocido de la obra de los Beaugrant en otros retablos. Pero se destacan las figuras de Eva, La Asunción y San Pedro. Son estas figuras de excepcional calidad. Eva y La Asunción se destacan por su canon alargado, de casi once cabezas, que produce unas figuras estilizadas de físico duro y estrecho, con rostros primitivos que no desdichan del origen norteño de estos maestros. La hierática figura de La Asunción contrasta con la corte de dinámicos ángeles que la rodean.

San Pedro es la figura más “moderna”. Sin la gesticulación de otras, su movimiento es más intenso. El adelantamiento de una pierna y el hombro contrario, unidos al movimiento ondulante del palio –que se enrosca en sentido ascendente a la figura y se lanza hacia atrás desde su hombro dan un gran dinamismo a la figura.

La policromía es bastante posterior a la realización del retablo, probablemente de los inicios del siglo siguiente. Se adapta perfectamente a las esculturas y las revaloriza. En los relieves se consigue realzar el escaso trabajo de gubia gracias al empleo de trazos más oscuros en los pliegues. Cuida con especial atención y lujo las escenas del primer cuerpo, decorados con flamas rematadas por bustos, motivos vegetales y escenas en la dalmática de San Esteban alusivos a su historia.

