

VARIA DE ARTE

UN ALABASTRO INGLÉS EN LERMANDA*

El trasiego de la producción artística es algo consustancial a la cultura, a su natural tendencia expansiva. Es un fenómeno común, en mayor o menor medida, a todos los tiempos, no siendo ajeno a él la Baja Edad Media, en la que las relaciones artísticas se intensifican a partir especialmente de los últimos años del siglo XIV. Dos son las vías principales por las que llegan entonces a España las corrientes góticas foráneas: una, la venida a nuestros reinos de artistas extranjeros, que muchas veces terminan por asentarse definitivamente en nuestro territorio y aun formar escuela¹; y otra, la importación e intercambio de obras de arte². Esta segunda vía ha sido seguida siempre abundantemente por las impropriadamente llamadas «artes menores», dada la naturaleza de sus objetos, fáciles de transportar de un lado a otro. Tal es el caso de los esmaltes, de los marfiles... o de la producción de alabastros ingleses, que es lo que ahora nos ocupa.

La utilización del alabastro en la escultura inglesa se da desde tiempos tempranos, y como primer exponente de su empleo en la escultura monumental se cita la portada de la iglesia de Tutbury (h. 1160). Son interesantes los talleres de Nottingham, dedicados, en un primer momento, a la creación funeraria que va a caracterizar la escultura inglesa³. Poco a poco se emplea

* Este trabajo se ha realizado dentro de la ayuda a la investigación concedida por el Gobierno Vasco.

¹ La llegada de maestros extranjeros será lo que posibilite la irrupción del gótico en la península. De ello se desprende el carácter exótico de las primeras manifestaciones. Como ha señalado Yarza «ni en la escultura ni en la arquitectura hay precedentes determinantes que anuncien el cambio, sino que éste sobreviene repentinamente, impuesto desde fuera por el gusto de algunos prelados cultivados (Mauricio de Burgos, Ximenez de Rada de Toledo)». Yarza, J. *La Edad Media. Historia del Arte Hispánico*. T. II, Madrid, 1980, p. 209. Situación que si es la generalizada para el arranque del estilo, se va a mantener en todas las actividades a lo largo de sus diferentes etapas. Así encontramos a Oliver, a Perut y a Lomne en Pamplona en un periodo intermedio, para llegar al desbordamiento en los momentos finales con la inmigración casi masiva de artistas nórdicos como los Colonias, Vallejos, Siloe, Mercadante... que van a impulsar el florecimiento de nuestro último gótico, sin los cuales resultaría difícil de explicar.

² La incidencia de esta vía en España va a ser destacada. Las manifestaciones abarcan todas las gamas de la actividad artística desde la imaginaria —imagen de Huarte Araquil— a la metalistería —Relicario de Pamplona o el de Quejana— hasta las obras de pintura, en una lista que pudiera resultar amplísima.

³ De la cual también hay una serie de obras fuera de las Islas. En lo español parece posible este origen para los sepulcros de Medina de Pomar. Vid. Ara Gil, J. C. «Sepulcros Medievales en Medina de Pomar». *B. S. A. A.*: vol. XLI, 1975, pp. 201-210.

el alabastro en obras secundarias, destinadas a satisfacer la demanda de una clientela que va más allá de la aristocracia. Todo ello traerá consigo una pérdida de la calidad, un aumento de la oferta y la ampliación de la nómina de artistas, muchos de ellos con una preparación mediocre y retroactiva, que no rebasa el nivel de «meros artesanos». De esta suerte, empiezan a florecer talleres en todo el territorio británico. A los primeros de Nottingham se añaden los York y los de Londres.

Como consecuencia de la actividad comercial y mercantil, innata e inherente al espíritu inglés y manifiesta claramente en la Baja Edad Media, se llega a una gran difusión de los alabastros, hasta tal punto que algunos autores piensan que su estudio habrá de hacerse fuera de las Islas⁴. En verdad, el volumen de la exportación es muy grande. Sabemos de la existencia de obras de alabastro en todo el ámbito europeo⁵: Francia, Irlanda, Holanda, Italia, España⁶, etc.

La producción de alabastros iniciada en el siglo XIV se mantiene hasta el XVI. Se experimenta un aumento considerable; se incide, cada vez más, en una fabricación de carácter artesanal⁷, caracterizada por la reiteración de modelos y de los consiguientes tipos iconográficos, que constituyen un repertorio bastante reducido, de escaso valor compositivo y sometido a esquemas retardatarios, cuya evolución se percibirá en pequeños detalles secundarios (como el vestido y los adornos), sin que afecte en modo alguno a lo esencial, que seguirá las formas tradicionales.

La primera noticia que tenemos del comercio de alabastros ingleses con España, es la del buque Saint George que en 1390 sale de Darmouth para Sevilla⁸, hecho que no deja de ser más que un ejemplo documentado, índice de una actividad artística mercantil generalizada⁹.

La situación geográfica del País Vasco, con el destacado papel de sus costas y las relaciones comerciales —históricamente probadas— con Gran Bretaña¹⁰, favoreció estos contactos. Va a ser importante la presencia de

⁴ Yarza, J. «Un tríptico de alabastro en Collado de Contreras» *A. E. A.*, 1968, n.º 162-63. Vol. LXI, pp. 131-32; «Hasta el punto fue importante esta exportación que actualmente el corpus de alabastros ha de hacerse más en el Continente que en las Islas».

⁵ La obra más reciente es la de Cheetham, F. *English Medieval Alabasters. With a catalogue of the Collection in the Victoria and Albert Museum*. Oxford, 1984, con bibliografía de carácter general.

⁶ Vid. Alcolea, S. «Relieves ingleses en España. Ensayo de catalogación». *A. E. A.*, 1971, vol. LXVII, n.º 174, pp. 137-153. Hernández Perera, J. «Alabastros ingleses en España». *Goya* n.º 22, 1958, pp. 216-222; Muñoz Parraga, M. C. «Un nuevo alabastro inglés en la península». *Bol. Inst. Camón Aznar*, vol. XXX, 1987, p. 63; Yarza, J. *Op. cit.* En estos estudios se recoge abundante bibliografía.

⁷ En este sentido puede consultarse Bouillet, A. «La fabrication industrielle de retables en Albâtre». *Bull. Monumentales*, vol. LXV, 1901. Una revisión más reciente de este tema en Ramjay, M. «La production et exportation de albâtres anglais médiévaux». *Actas del Congreso Artistes, Artisans et Production Artistique au Moyen Age*. Rennes, 1983, pp. 748-758.

⁸ Stone, L. *Sculpture in Britain. The Middle Ages*. Londres, 1955, p. 192.

⁹ Una primera aproximación puede verse en Suárez Fernández, L. *Navegación y comercio en el Golfo de Vizcaya. Un estudio sobre la política marinera de los Trastámara*. Madrid, 1953.

¹⁰ Sobre este particular puede consultarse García de Cortazar, J. A. *Vizcaya en el siglo XV. Aspecto económicos y sociales*. Bilbao, 1965.

obras inglesas en esta zona española. Sabemos, así, de un retablo alabastro, en otro tiempo en Santa María de Fuenterrabía, y hoy perdido¹¹. «In situ» se conserva el retablo de la Pasión de Plencia¹² y las piezas del convento de Agustinas en Bilbao¹³. A estas piezas hay que añadir un San Roque, procedente de Orduña¹⁴ y una cabeza de San Juan Bautista en Jemein¹⁵.

Alava conserva un número de obras que son testimonio del papel destacado en la actividad comercial de la región. Alabastros ingleses en tierra alavesa son la cabeza coronada —Museo Provincial—, que, según Hernández Perera¹⁶, correspondería a una Virgen de bulto redondo, fechada en el siglo XV, y la imagen de San Jorge que estaba en un retablo del Monasterio de Quejana, hoy en paradero desconocido. M. Portilla ya apuntó la posibilidad del origen inglés del San Jorge que Stone recoge en su obra *Sculpture in Britain. The Middle Ages*¹⁸, y que hoy se encuentra en el Museo de Washington. Una tercera obra, el San Juan Bautista de Lermenda, objeto de este estudio, enriquece el corpus alavés.

Apenas si contamos con referencias bibliográficas tocantes al alabastro de Lermenda. El *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria. La llanada alavesa occidental* da una somera descripción y data la pieza a finales del siglo XV, omitiendo toda alusión a su procedencia¹⁹. Figuraba en el inventario de López de Guereñu, quien califica la obra de «magnífica talla»²⁰. Más recientemente, Eguía y Martínez de Salinas²¹ lo dan como un ejemplo más del repertorio de figuras del santo limitándose a nombrarlo.

No existen noticias documentales que prueben su origen, o hablen de donación, o procedencia. En fin, no hay dato alguno que arroje información. Su adscripción y clasificación debe basarse en un mero análisis formal y estilístico, y en el cotejo con otras obras, con las que presenta similitudes y afinidades.

¹¹ Catalogada por Alcolea, *Op. cit.*, p. 147, piezas 55-58.

¹² Alcolea, S. *Op. cit.*, p. 149, piezas 66-71. Recogidas por vez primera por Ibarra y Bergé, J. *Catálogo de Monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958, p. 294, lám. 553-57.

¹³ Alcolea, *Op. cit.*, pág. 149, piezas 64-65. Ibarra, J. *Op. cit.*, pág. 287, láms. 539-40.

¹⁴ Alcolea, S. *Op. cit.* p. 144, pieza 33. Ibarra y Bergé, J. *Op. cit.* p. 559, lám. 1.145.

¹⁵ Se trata de una cabeza de San Juan Bautista, conservada en la capilla de los Gaytan de Ayala, de la iglesia de Jemein, Vizcaya. Alcolea, S. *Op. cit.*, pág. 151, n.º 74. Ibarra y Bergé, J. *Op. cit.*, pág. 405; lám. 816.

¹⁶ Hernández Perera, J. *Op. cit.*, pág. 222. Begoña, A. Beriain, M. y Martínez de Salinas, F. *Catálogo del Museo Provincial*. Vitoria, 1982. pág. 259, donde se dan las medidas (17 × 12 × 19 cms.) No se alude a su origen inglés, ni tampoco a su cronología.

¹⁸ Stone, L. *Op. cit.*, Lám. 148 A, También aparece citado en Hernández Perera, J. *Op. cit.*, págs. 219-222, quien lo fecha entre 1400-1420, lo que sincroniza muy bien con las fechas de la obra de Quejana, cuyo valor viene dado por la importancia del mecenas, Fernán Pérez de Ayala, embajador de Castilla, quien pudo haberla traído, como apunta M. Portilla, recordando que «intervino en muy diversas relaciones marítimas entre navegantes vascos e ingleses» (*Op. cit.*, pág. 51).

¹⁹ Portilla Vitoria, M. J. y otros, T. IV. Vitoria, 1975, pág. 485.

²⁰ López de Guereñu, G. *Alava, solar de arte y fe*. Vitoria, 1962, p. 488.

²¹ Eguía, J. y Martínez de Salinas, F. *El estímulo renovador del Gótico*. Vitoria, 1983, pág. 94

La imagen exenta de San Juan Bautista (0,73 × 0,23 × 0,19 ms.) se encuentra en un retablo barroco, situado en la nave del templo, en el muro norte. Su estado de conservación es bueno, aunque presenta una pequeña fractura en los pies.

Lo más habitual en los ejemplares españoles son los relieves, integrados en retablos —como el de Collado de Contreras, el de Daroca, el de Plencia, etc—. Sin embargo, en lo alavés van a mantenerse —al menos en las obras que nos han llegado y que hemos citado— las imágenes exentas. Ahora bien, en el San Juan Bautista de Lermenda se acusan ciertas fórmulas próximas al concepto de relieve. Es una talla pensada para una visión frontal, donde la parte posterior sólo ha quedado esbozada, lo cual tampoco es raro por su carácter artesanal y, seguramente, porque se pensó para ir adosado.

La cabeza del San Juan de Lermenda acusa una forma triangular, con un rostro de frente amplia, ancha, y un poco abombada, de cejas marcadas y arcos superciliares ligeramente perfilados, ofreciendo el clásico abultamiento de los ojos vivificados con la policromía de las pupilas, pómulos muy hundidos, boca grande de labios carnosos y rictus triste, larga melena y rizada barba, cuya talla se despega poco del rostro.

La figura posee cierta elegancia en su configuración anatómica, en su porte, con una calidad más fina que lo habitual, aunque no falten rasgos artesanales. Se presenta con los caracteres de un asceta, donde ese tipo de cara —por otra parte muy general en la estilística inglesa de estas obras— imprime y subraya más esta condición del santo. Viste sayal corto, de piel de camello, que conserva la cabeza y las patas del animal. Este detalle sirve para darnos una cronología ya del siglo XV. Réau en su conocida obra sobre iconografía, recoge, a propósito de San Juan Bautista, como es frecuente en el arte «pintoresco del siglo XV» que la cabeza descarnada del camello, cuya piel recubre al Precursor, caiga entre las extremidades inferiores del Bautista²².

El atuendo de San Juan se decora con una pequeñas impresiones de yeso, que reproducen motivos florales y se reparten sin ninguna uniformidad. Iban pintados y se utilizaban para enriquecer la obra y romper la monotonía del propio material de alabastro, pero sólo quedan restos mínimos, tendentes a su desaparición. Hay que desechar como posible procedencia alavesa los talleres de Nottingham, pues nunca se utilizó en ellos esta técnica de la decoración con yeso.

Como atributo principal, San Juan muestra el Cordero, tratado de una forma torpe y en pequeño tamaño, apoyado en un libro, con restos de policromía. El cordero dirige su cabeza hacia la del Bautista como si estuviera escuchando las palabras que figuran fragmentariamente en la filacteria: ECCE / pintada una cruz / AGNU (S) DE (--), o sea, «He aquí el Cordero de Dios...». Detrás del Cordero, sobre el pecho del Bautista, se recorta la cruz. Una serie de animales superpuestos, bastante toscos —cabezas de camellos y de león— aparecen a sus pies como alusión directa a su vida retirada en el desierto.

²² Réau, L. *Iconographie de l'art chrétien*. Paris, 1955, T. I. pág. 439.

San Juan será una de las figuras preferidas en la iconografía de estas piezas de alabastro, preferencia que puede hacerse extensiva al panorama general artístico del siglo XV, si bien hay ejemplos anteriores dedicados a narrar su vida, como el famoso portal de San Juan en la Catedral de León o el tímpano de Rouen, por citar algunos ejemplos, además de numerosas imágenes individuales. El interés por San Juan Bautista es notorio al ser una figura de enlace entre ambos testamentos, acorde con los epítetos que recibe, «último de los Profetas y Precursor», a los que ha de unirse su condición de mártir²³.

En resumen, una vez estudiada con detalle la imagen de Lermanda, y ajustándonos a la clasificación de Stone²⁴, puede incluirse dentro del tercer grupo (1420-1460), por las consideraciones siguientes.

a) El uso de la policromía, de la que aún quedan vestigios detectables en el cabello y barba, en los ojos, en los casquetes de yeso de la túnica, en parte del libro, en los animales que yacen a los pies. Es algo muy reiterado en la producción alabastrina inglesa, donde incluso la torpeza escultórica se ve en ocasiones mitigada por la policromía, siendo los propios artífices conscientes de delegar el acabado de la pieza en la pintura.

b) El empleo, ya aludido, de casquetes de yeso en la indumentaria del santo.

c) Los ojos abultados y pintados, modalidad que comienza a irrumpir a finales del XIV en el arte inglés y que se mantendrá posteriormente.

d) El tratamiento delicado de los pliegues, en V y de gran sencillez, junto con el modelado suave y fino que gana respecto a la inmensa mayoría de la producción.

e) Encontramos relaciones evidentes entre esta obra y el San Juan que aparece en el retablo de Daroca, clasificado por Hernández Perera²⁵ y datable de mediados de la centuria. Alcolea lo agrupa directamente con la Santa Catalina de dicho retablo²⁶. El tipo de pliegues, la propia túnica, el libro, el Agnus Dei... son bastantes próximos. Todos estos rasgos comunes tal vez se expliquen más con una afinidad estilística y de época, en una producción seriada, aunque con cierta calidad, que por una identidad de mano propiamente dicha.—LUCIA LAHOZ GUTIERREZ

²³ Más extensamente en Réau, L. *Op. cit.*, tomo I, cap. IV, pág. 432-63. Vorágine, J. *La Leyenda Dorada*, Madrid, 1987, cap. LXXXVI, págs 335 y ss..

²⁴ Stone, L. *Op. cit.* La primera sistematización, sin embargo sugerida por Gardeer, A. *English Medieval Sculpture*. Cambridge, 1953. En esta división se basa Stone.

²⁵ Hernández Perera, J. *Op. cit.*, pág. 221.

²⁶ Alcolea, S. *Op. cit.*, pág. 145, pieza nº 43.

LAMINA I



Lermanda (Alava). San Juan Bautista.