

En torno al retablo de Ribera de Valderejo

(On the altarpiece by Ribera at Valderejo)

Saenz Pascual, Raquel
Honduras, 5-12^a
01009 Vitoria-Gasteiz

BIBLID [1137-4403 (1998), 17; 423-433]

En esta comunicación sobre el retablo de San Esteban de Ribera de Valderejo (Museo de Bellas Artes de Alava) pretendemos dar a conocer el alcance del repinte que ha sufrido. También se ha realizado un breve estudio iconográfico. Es un primer acercamiento a esta obra fechada en 1548, según la inscripción que le acompaña.

Palabras Clave: Retablo. San Esteban de Ribera. Valderejo. Alava. Estudio iconográfico. Repinte.

Ribera de Valderejo S. Estebanen erretaulari buruzko komunikazio honetan erretaulak jasandako berpintaketaren zenbaterainokoa jakinarazi nahi dugu. (Arabako Arte Ederretako Museoa). Ikonografi azterketa laburra ere egin da. Inskripzioaren arabera 1548an datatutako erretaulari egiten zaion lehen hurbilketa da.

Giltz-Hitzak: Erretaula. Riberako San Esteban. Valderejo. Araba. Ikonografi ikasketa. Bermargotzea.

A cette communication sur le retable de Saint Etienne de Ribera de Valderejo (Musée des Beaux-Arts, Vitoria-Gasteiz), nous voulons montrer l'importance du repeint supporté. Nous avons aussi réalisé une brève étude iconographique. C'est un première approche a cette oeuvre datée de 1548, suivant l'inscription du retable.

Mots Clés: Retable. San Esteban de Ribera. Valderejo. Alava. Etude iconographique. Repeint..

Con la presente comunicación queremos acercarnos a un retablo dedicado a San Esteban y que procedente del despoblado de Ribera de Valderejo (Alava) se conserva en la actualidad como depósito del Obispado de Vitoria en el Museo de Bellas Artes de Alava¹. Aunque varias publicaciones se han referido a él, han sido sólo menciones y breves descripciones, no estudios en profundidad².

Este retablo plateresco consta de predela, dos cuerpos y ático, distribuidas las escenas en cinco calles, siendo la central ligeramente más ancha que las laterales. Bajo la predela se halla la siguiente inscripción: "ESTA OBRA IÇO LA IGLESIA A SU COSTA. ACABOSE AÑO DE MIL E DXLVIII AÑOS DIA DE SANTIAGO. OSACRUM CONVIVIUN INCO XPS SUMITUR".

La predela muestra el Apostolado representado de tres en tres figuras por tabla. Así, desde la izquierda, encontramos a San Juan, santo sin identificar y San Mateo, el primero y el último además de llevar sus atributos van acompañados por inscripción identificatoria. En la siguiente tabla encontramos a Santiago el Mayor, Santiago el Menor (?) y San Bartolomé. En la calle central el sagrario tallado. Continuando el Apostolado observamos a San Pedro, San Simón y San Pablo. Finalmente están representados San Lucas, San Andrés y San Marcos. El primer cuerpo recoge las escenas de la Vida de San Esteban, santo titular: Predicación, Apresamiento, Espacio central vacío –posiblemente destinado para una talla del santo–, Martirio y Entierro. En el cuerpo superior encontramos las escenas dedicadas a la Vida de la Virgen: Nacimiento de la Virgen, Anunciación, Asunción (en la calle central), Epifanía y, finalmente, Santa Ana con la Virgen y el Niño entronados. El remate del retablo, en talla, muestra el Calvario: Cristo en la cruz flanqueado por la Virgen y San Juan. A ambos lados aparecen volutas decorativas y sobre las calles laterales extremas se han dispuesto veneras. La mazonería del retablo está adornada por decoración a candelieri y otros motivos ornamentales renacentistas.

Antes de continuar con el estudio de este retablo debemos advertir que a lo largo de su historia ha sufrido una serie de intervenciones que han podido modificar su aspecto o el de sus pinturas. Este es un punto importante de este estudio pues también queremos mostrar los resultados de las últimas. La primera de las intervenciones que conocemos es antigua y está documentada, data de 1769-70³. En 1864 se dice que "el Retablo del Altar Mayor es viejísimo y está todo apolillado"⁴ y en 1870 se menciona que se ha pagado por "la pintura de una tabla del altar mayor"⁵. Ya en este siglo fue intervenido primero por D. Cristóbal González Quesada entre 1953 y 1956, 1962 y 1966 y por D. Javier Villanueva en 1978-79⁶.

1. En 1952 el Obispo ofrece en depósito para el Museo el Retablo de la iglesia parroquial de Ribera de Valderejo y solicita que, en caso de ser aceptado, se disponga en la iglesia, a cambio, el retablo del exconvento de Piédrola (Archivo Histórico Provincial de Alava, D. A. I., 16027-8). En junio de ese año se acepta el ofrecimiento del Obispo pero se propone llevar el que había en la capilla del Museo en lugar del de Piédrola (D. A. I., 16027-9-10). En 1953 se procede al traslado del retablo (D. A. I., 16028-7).

2. Entre las publicaciones sobre este retablo: LOPEZ DE GUERREÑO, G., Alava, Solar de Arte y de Fe, Vitoria, 1962, p. 249. ELORZA, J. C., "Retablo procedente de Ribera de Valderejo", en C. M. D. V., tomo III, Vitoria 1970, p. 347. BEGOÑA, A. de, BERRAIN, M. J. y MARTINEZ DE SALINAS, F., Museo de Bellas Artes de Alava, Vitoria, 1982, pp. 25 y 259. ANDRES ORDAX, S., "Arte", en País Vasco, Madrid, 1987, p. 248. ECHEVERRIA, P., "Las artes en el Renacimiento", en Alava en sus Manos, vol. IV, Vitoria, 1983, p. 133.

3. Archivo Diocesano de Vitoria, Ribera de Valderejo, nº 7, Libro de Fábrica (1638-1860) fols. 76 r. y 78 v.

4. A. D. V., Ribera de Valderejo nº 8 (1862-1959), fol. 4 v.

5. Ibídem, fol. 29 v.

6. A. H. P. A., Fondo del Consejo de Cultura, 1953 (D. A. I., 16028-7), 1954 (D. A. I., 16029-1), 1955 (D. A. I., 16029-3), 1956 (D. A. I., 16029-6 y 9), 1962 (D. A. I., 16032-2), 1966 (D. A. I., 16034-4), 1969 (D. A. I., 16036-2 y 6; D. A. I., 11988-9), 1970 (D. A. I., 16037-5), 1978 (D. A. I., 13992-31), 1979 (D. A. I., 14057-26).



Fig. 1. Retablo de San Esteban procedente de Ribera de Valderejo. Museo de Bellas Artes de Alava. (Foto Quintas).

La parte que parece haber sufrido una mayor modificación es la de la predela. También la tabla de la Asunción tuvo que ser fuertemente restaurada por el estado de conservación que presentaba en 1955⁷.

Por todo esto vamos a realizar el estudio del retablo teniendo en cuenta las fotografías con luz ultravioleta que ha realizado recientemente el Servicio de Restauración de la D. F. A.⁸. Los retoques, como veremos, afectan a zonas amplias de las tablas, son las que están oscuras. Lo que se aprecia en tono verdoso corresponde a barnices antiguos, gruesas capas, que han quedado libres del retoque con óleo que se aprecia. No indica si bajo él hay un mayor número de retoques o no. Ahora bien, todo indica a que la iconografía no ha sufrido variaciones, sólo algunos rasgos estilísticos.

7. A. H. P. A., D. A. I., 16029-6. En este expediente hallamos una carta de González Quesada dirigida al Sr. Mañueco, por entonces del Consejo de Cultura, en que comenta que se llevó la tabla de la Asunción a Madrid y que la trasladó a un tablero de madera de derribo con tres barrotes y entelado. Menciona que se encontraba en muy mal estado y que le afectó algo el paso al tablero.

8. Queremos agradecer a los Servicios de Restauración y de Museos de la Diputación Foral de Alava la ayuda prestada, en especial D^a. Rosaura García Ramos, D^a Sara González de Aspuru, D^a Cristina Aransay y D^a. Marina López.

En el ciclo de la Virgen encontramos en primer lugar su Nacimiento. La escena aparece dividida en dos planos. El primero muestra a dos jóvenes, una sostiene a la Virgen fajada y la otra extiende el pañal sobre un sencillo brasero. Junto a ellas un pequeño animal blanco, con el morro un poco alargado que nos recuerda a un cordero. Volveremos a hablar sobre él en la escena siguiente.

En el segundo plano vemos a Santa Ana en el lecho atendida por tres mujeres⁹ que le ofrecen alimento y bebida. El lecho y sus cortinajes son rojos, de un tono intenso y tanto por el color como por sus dimensiones y composición domina totalmente la escena. Este plano y el anterior se unen en la parte de nuestra derecha por la figura de un hombre con ropas negras, sentado, posiblemente San Joaquín, que parece mostrar algo con su mano¹⁰. Se halla casi apartado del acontecimiento, como un mero espectador. La composición no es novedosa, sigue modelos anteriores. Destacaríamos la presencia del animal, que, dado el ambiente general de la escena, podría explicarse como un elemento de la vida cotidiana. El último repinte afecta al espacio arquitectónico, parte del lecho de Sta. Ana, parte del suelo, brasero y vestidos de las jóvenes del primer plano.

En la Anunciación encontramos a nuestra izquierda al arcángel vestido de blanco y con manto rojo. Está de pie y con ademán de caminar hacia la Virgen, a nuestra derecha. Porta vara rodeada por una filacteria transparente que lleva la siguiente inscripción: "AVE GRACIA PLENA". Sobre la vara o cetro y rodeada por un círculo de luz se halla la paloma del Espíritu Santo. La Virgen está sentada con un libro abierto sobre sus rodillas, las manos juntas en oración y la cabeza inclinada, los ojos cerrados, en señal de recogimiento¹¹. Viste túnica roja y manto oscuro. Más a nuestra derecha hallamos una mesa o reclinatorio, con arcos de herradura en la parte inferior¹², sobre el que apoya otro libro abierto. Es interesante destacar que la Virgen está de frente al ángel y no de espaldas girando su cabeza, como en tantos otros ejemplos. Entre ambos aparece el jarrón con las azucenas y, en primer plano, volvemos a encontrarnos el animal blanco, que ahora se aprecia mejor y recuerda a un perro. El fondo de la escena lo constituye a nuestra izquierda una arquitectura a base de puerta coronada por frontón y muro en perspectiva con estilizados y estrechos arcos de medio punto. A nuestra derecha, el lecho con baldaquino rojo, muy similar al de la escena anterior.

El repinte en esta escena afecta al ángel en su túnica y en su rostro, también a las ropas de la Virgen, al suelo, una mitad del jarrón de azucenas, parte del reclinatorio y arco de entrada a la habitación de la Virgen. No parece que afectase en la iconografía de la escena, que es bastante tradicional. El espacio en que se desarrolla es la cámara de la

9. Las mujeres que atienden a Sta. Ana, en número de tres, Reau considera que pueden ser una supervivencia de las tres Parcas de la mitología griega, siempre presentes cuando un niño abre los ojos. L. REAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, Paris, 1957, t. 2-II, p. 162.

10. En una miniatura de este mismo tema en el fol. 40 v. del Cantoral nº 2 de la Catedral de El Burgo de Osma, del Maestro de Osma, hallamos la escena también dominada por el lecho donde está Santa Ana, que es atendida por dos mujeres mientras una tercera le presenta a la Virgen niña envuelta en pañales. Nos interesa especialmente que a nuestra derecha, sentado, se halla San Joaquín, con aureola, aunque en esta ocasión está leyendo junto a la puerta de entrada. Un animal de cola larga aparece en primer plano y mira hacia el espectador. MUNTADA, A., "Miniatura y pintura, la fructífera relación de ambas disciplinas artísticas en la tardía Edad Media hispánica", en *Fragmentos*, nº 10, (1987), pp. 5-23, esp. pp. 13-14.

11. Cabe señalar que en el rostro de la Virgen se aprecian unas manchas oscuras, rasgos de un rostro, que parecen ser arrepentimientos del artista.

12. Esta decoración de las patas con arcos es parecida a la que hallamos en los reclinatorios de los donantes del tríptico de la Sagrada Familia de Heredia (Museo de Bellas Artes de Alava).

Virgen, con el lecho al fondo pero con una gran importancia dentro de la escena. Este motivo que ya lo veíamos muy extendido en la pintura medieval es, según Schiller, una alegoría, la de la Virgen como la cámara nupcial del sol, Cristo, según menciona Ivo de Chartres (S. XII) en su comentario al Salmo 19, 4-6¹³. En cuanto al libro abierto en sus rodillas también es tradicional en el arte occidental medieval, en el caso de Alava, por ejemplo, hallamos en la Anunciación del retablo de Tortura –obra de los primeros años del S. XVI pero dentro del gótico– como la Virgen también está en actitud de oración y recogimiento, el libro abierto está también ante Ella, pero no sobre sus rodillas sino sobre un amplio reclinatorio, ya que está arrodillada frente al ángel. A su espalda, como en Ribera, aparece el lecho de tonalidad roja. La posición del libro sobre las rodillas la encontrábamos en otros ejemplos góticos castellanos de fines del S. XV, como en la Anunciación del retablo de Presencio (Burgos) del Maestro de los Balbases o en la primera década del S. XVI, como en el retablo de Santa María de Villalcázar de Sirga (Palencia) del Maestro Alejo¹⁴.



Fig. 2. La Anunciación. Retablo de Ribera de Valderejo. Luz ultravioleta. Foto del Servicio de Restauración de la D.F.A.

Respecto al animal blanco, en esta escena de Ribera se aprecia su larga cola, lo que obliga a descartar que sea un cordero. Queda la posibilidad de un perro o un gato. En el primer Quattrocento el Pisanello (h. 1395-1455) realizó una Anunciación para la iglesia de San Fermo en Verona, en ella entre el ángel y la Virgen en oración aparecía lo que Prampoli define como “cagnolino”, es decir un cachorro o perrito¹⁵. Réau menciona como en la Anunciación de Lorenzo Lotto en Recanati, un gato negro, símbolo del espíritu del mal, huye precipitadamente como un fantasma exorcizado¹⁶, sin embargo éste no es el caso de Ribera de Valderejo, ni tampoco el de la Anunciación de Jan de Beer (h. 1520) (M. Thyssen

13. SCHILLER, G., *Iconography of Christian Art*, vol. I, p. 51.

14. SILVA MAROTO, M. P., *Pintura Hispanoflamenca Castellana: Burgos y Palencia*. Valladolid, 1990, t. II, fig. 164 y t. III, fig. 369. En ambos casos la principal diferencia respecto a Ribera estriba en que la Virgen está de espaldas al ángel y se gira hacia él. Pero en ninguno de estos ejemplos aparece la novedad de Ribera respecto a la pintura anterior en Alava, la presencia del animal blanco.

15. PRAMPOLINI, G., *L'Annunciazione nei Pittori Primitivi Italiani*, Milano, 1939, p. 75.

16. REAU, L., *Idem*, II, Paris, 1957, p. 180.



Fig. 3. La Epifanía. Retablo de Ribera de Valderejo. M.B.A.A. (Foto Quintas).

blanca y manto rojo. Aparece rodeada por una mandorla de luz clara sobre fondo oscuro. Apoya sus pies sobre una luna con los extremos hacia arriba. Seis ángeles la flanquean, dos la sostienen por las rodillas, dos por los brazos y otros dos la coronan. Un querubín aparece sosteniendo la luna.

El repinte último no parece haber afectado a esta tabla en tan gran medida, pues en la fotografía de ultravioletas las zonas negras son muy limitadas. No es descartable en esta tabla un repinte anterior oculto por ahora bajo la gruesa capa de barniz, a juzgar por las diferencias entre los ángeles. Iconográficamente no supone una gran novedad respecto a ejemplos del entorno del 1500, bien sean escultóricos o pictóricos. No obstante, su pertenencia al

Bornesmiza), donde aparece un gato con aspecto de cordero¹⁷. También del siglo XVI son los grabados de la Anunciación de Hans Lieftrink (ca. 1520-ca. 1577) y Juan Wierix (1549-1618) en donde aparece un gato cerca de la Virgen¹⁸. En cuanto al Cantoral nº 2 (Códice D) de El Burgo de Osma y la escena de la Natividad de la Virgen, donde aparecía un pequeño animal, Muntadas sostiene que es un perro símbolo de la fidelidad en el matrimonio¹⁹.

La siguiente escena es la de la Asunción, en la calle central. Dada su localización en un lugar preferente debemos entenderla no tanto como una escena narrativa, sino como una imagen de triunfo de la Virgen. Sólo así se explica que aparezca en este lugar, pues las escenas que siguen en este cuerpo son de la Infancia de Cristo. Es muy sencilla, en el centro la Virgen en pie, con las manos juntas en oración a la altura del pecho y su mirada dirigida hacia lo alto. Va vestida con túnica

17. PITA, J. M. y BOROBIA, M. M., *Maestros Antiguos del Museo Thyssen-Bornesmiza*, Barcelona, 1992, pp. 238-239.

18. En el primer caso el grabado aparece reproducido en el BARTSCH 18-9, p. 28, 1-[II] (86). La Virgen aparece en un interior, pero ya no es su dormitorio, se halla sentada y leyendo un libro que apoya sobre sus rodillas. El ángel se le acerca desde la derecha portando un ramo de azucenas. El grabado de Wierix, de 1576, apareció en la Biblia Sacra editada por Plantino en Amberes en 1583. El gato aparece sentado ante la Virgen mirando al espectador. La Virgen se halla arrodillada ante un atril con libro y se gira para mirar al ángel que está en el aire sobre una nube, lleva una rama en vez de un cetro. El espacio en que se desarrolla la acción es muy amplio, ya no es el interior acomodado de las Anunciaciones vistas hasta ahora.

19. MUNTADAS, A., *Idem*, p. 13.

Renacimiento resulta evidente y no sólo por el estilo. Nos referimos a detalles como el del querubín que sostiene la luna; también el aspecto de algunos de los ángeles, especialmente los cuatro inferiores, cuyo aspecto es el de niños regordetes, en lugar de mancebos adolescentes que veíamos en los ejemplos del S. XV, y en este sentido podríamos citar la escena de la Asunción de Labastida²⁰, h. 1500 (Museo de Bellas Artes de Alava).

Volviendo ya al relato de la Vida de la Virgen, coincidente con la Infancia de Cristo, hallamos la escena de la Epifanía. A nuestra derecha aparece sentada la Virgen, y en su regazo, también sentado el Niño bendiciendo al rey anciano, Melchor, que se halla ante Ellos arrodillado, con las manos juntas en oración y los ojos cerrados en actitud de recogimiento. Ante él su presente y la corona en el suelo. Viste ropas blancas. Tras estas tres figuras, en segundo plano, encontramos a nuestra derecha a San José. Su aspecto es el de un anciano, sostiene con una mano el callado y la otra la eleva con un gesto de sorpresa. Sus ropas son de color naranja y rojo, como se podía ver en el retablo de Tortura. A nuestra izquierda aparecen de pie los otros dos reyes. Hablan entre ellos, el segundo, Gaspar, parece señalar hacia la zona donde están la Virgen y el Niño. Aparece ricamente tocado, al igual que el tercero de los Reyes, Baltasar, éste con algo parecido a un turbante. Este es de color, en relación a las tres razas, lo que ya habíamos visto en ejemplos de pintura gótica en Alava, como en Tortura. Ambos sostienen en su mano los presentes para el Niño. Completan la escena el buey y el asno, que asoman por el lateral de nuestra derecha, tras la espalda de la Virgen. El escenario son unas ruinas sencillas, con muro de piedra y tejado apenas conservado a base de algunas vigas de madera, por las que se aprecia el cielo.

El retoque sufrido en esta escena es importante. Lo vemos principalmente en el manto de la Virgen, el rostro del Niño, parte de las vestiduras de Melchor y San José y en casi todas las de Gaspar y Baltasar. Las manos de Gaspar señalando y San José con gesto de sorpresa están casi totalmente cubiertas. También la arquitectura parece estar bastante afectada por él. El cielo está totalmente retocado. Iconográficamente encontramos una escena tradicional, del tipo de la Virgen en el lateral de nuestra derecha. Hacia ese punto se enfoca, en consecuencia, toda la escena. Se podría hablar de cierta rigidez. Además, por la presencia de los animales y la postura y gesto de San José²¹ —en caso de que el repinte siga el original— se han incluido elementos propios de la escena del Nacimiento de Cristo. Encontramos composiciones similares a ésta en la pintura burgalesa de fines del S. XV como en la Epifanía del Maestro de Budapest (ant. Col. Demaldonx-Dedons) h. 1485²², o la del Maestro de los Balbases (Museo de Bellas Artes, Sevilla) h. 1490-95²³. También algunos

20. SAENZ, R., *La Pintura Gótica en Alava. Una Contribución a su Estudio*, Vitoria-Gasteiz, (En prensa).

21. Un gesto parecido lo hallamos en una Adoración de los Pastores (Museo Diocesano, Segorbe) obra de Vicente Macip (h. 1475-1550), aunque en este caso podría interpretarse más bien como gesto de saludo. También lo hallamos parecido en una Adoración de los Pastores (Catedral, Albacete) y una Natividad (Igl. Sta. M^ª del Salvador, Chinchilla, Albacete) de Yáñez de la Almedaina.

22. SILVA MAROTO, M. P., Idem, vol. I, pp. 343 y 345. La Virgen se sitúa en el extremo de nuestra derecha, con el Niño en el regazo. Ante Ella aparece Melchor arrodillado, su sombrero con corona lo lleva a la espalda y su presente lo sujeta con ambas manos. En segundo plano, entre ambos la figura de San José de pie llevando el bastón. Su mano izquierda parece apoyarla en el pecho, posición que Silva Maroto señala que es como la de un dibujo de Van Eyck. Los otros dos reyes aparecen de pie tras éste llevando sus ofrendas.

23. *Ibidem*, vol. II, pp. 594-5. Volvemos a encontrar una distribución parecida, si bien ahora la corona de Melchor aparece en el suelo, ante él, que abre la tapa del recipiente para mostrar al Niño su presente. La posición de San José es también muy parecida a la de Ribera, aunque en el ejemplo burgalés parece estar sentado. El gesto es el mismo, con una mano sostiene el cayado y con la izquierda realiza ese gesto de sorpresa. Los de Gaspar y Baltasar son también ligeramente diferentes.



Fig. 4. Martirio de San Esteban. Retablo de Ribera de Valderejo. M.B.A.A. (Foto Quintas).

grabados como el anónimo que aparece en la edición del *Speculum Humanae Salvationis*, de Benhard Richel, en Basilea 1476²⁴.

Para finalizar este ciclo se ha dispuesto una escena no narrativa. Sentadas sobre un rico y amplio sitial con decoración renacentista —a base de venera, candelieri y bolas— se hallan la Virgen, Santa Ana y el Niño. La primera, a nuestra derecha, con la indumentaria vista hasta ahora, pero asomándose una fina camisa por el escote, sostiene al Niño sobre su regazo. Mira hacia Santa Ana quien, con un libro sobre sus rodillas, tiende hacia el Niño un pequeño fruto de rojo intenso. El extiende sus brazos para recogerlo. La escena es entrañable y familiar, pero de gran sencillez compositiva. A pesar del fondo luminoso, un arco de luz, se desarrolla en un interior como muestran las baldosas del primer plano.

Es una composición renacentista, no se trata ya de la medieval en que las figuras estaban sentadas

una sobre otra y con tamaños decrecientes según la edad. Encontramos posturas parecidas en pinturas como la de Vicente Macip en el díptico de Santa Ana y San Joaquín (Col. Serra de Alzaga, Valencia)²⁵ o en grabados tales como el de Marcantonio Raimondi (h. 1480-1527 ó 34)²⁶ y especialmente en Hans Springinklee († 1540)²⁷, donde el Niño se dirige hacia la santa sujetado suavemente por su Madre. En ambos casos aparecen en un espectacular fondo arquitectónico. Encontramos un grupo parecido en el retablo mayor esculpido de Peñacerrada, si bien Santa Ana no lleva libro y ayuda a sostener al Niño. En todos los casos de esta tipología nos hallamos ante escenas muy entrañables.

24. BARTSCH, LXXX, p. 32 nº 1476/90. La forma de sostener la Virgen al Niño es la misma que en Ribera de Valderejo. Melchor está arrodillado con el cofre abierto ante el Niño que juega con el contenido, Gaspar, mientras, señala hacia la Sagrada Familia, Baltasar está en posición tres cuartos de espaldas al espectador.

25. BENITO, F. y GALDON, I., *Vicente Macip (h. 1475-1550)*, Valencia 1997, p. 60. Aquí la Virgen aparece de menor tamaño que su Madre, pervivencia de composiciones anteriores. Santa Ana ofrece un libro abierto hacia el Niño, que lo lee.

26. BARTSCH, vol. 26-14, 172 (143), 82 x 50, Londres. La composición difiere entre otras cosas en que el Niño está de pie y se dirige hacia su Madre.

27. STRAUSS, W. L., (ed.), *The Illustrated Bartsch*, vol. 12 (7), New York, 1981, part 3, 39 (327), 118 x 81. Santa Ana no lleva el libro en sus rodillas ni ofrece fruto al Niño, le tiende los brazos para acogerle.

El ciclo de la Vida de San Esteban²⁸ se inicia con la escena de la Predicación del santo, que en Ribera iconográficamente no presenta novedades ni rasgos especiales. A nuestra derecha en el púlpito aparece Esteban, ataviado con su característica dalmática, de brocado, con el brazo derecho en alto, dirigiéndose hacia su público, que en la mayor parte se halla sentado y elevando sus rostros hacia el santo. La parte del extremo superior izquierdo del auditorio se halla de pie. Es de destacar la riqueza de la decoración del púlpito con un motivo de grutesco, un animal fantástico con cuerpo y patas de ave. La escena se desarrolla en el interior de un templo con esbeltas columnas con capiteles de decoración vegetal. El repinte en esta tabla afecta principalmente a la tela del púlpito, las manos y rostro del santo, el muro del fondo, parte del suelo y las ropas y rostros de algunas de las personas que le escuchan.

La siguiente escena, ambientada en un espacio al aire libre, muestra el Apresamiento del santo. Este, ataviado como en la escena anterior, aparece de pie y maniatado. Un grupo de soldados, le rodea y sujeta. Todos van armados con lanzas y picas, llevan casco y armadura. Son siete los personajes que le acompañan, dos de ellos no parecen ser soldados. El santo dirige su mirada hacia el espectador. Se debe identificar con el momento en que es sacado de la ciudad para ser apedreado. El repinte afecta especialmente a la parte de nuestra izquierda, al suelo y al cielo, totalmente oculto por él.

En el Martirio de San Esteban observamos a éste en el centro de la composición y en primer plano, arrodillado, con las manos juntas y elevadas en oración. Está de espaldas al espectador en postura tres cuartos y eleva su mirada hacia el cielo. Junto a él se hallan cuatro hombres. Llevan piedras en sus manos alzadas y en sus regazos. Es particularmente llamativo el gesto del verdugo de nuestra derecha con gesto de rabia y ligeramente



Fig. 5. Detalle de la predela. Retablo de Ribera de Valderejo. Fotografía tomada con luz ultravioleta por el Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Alava.

28. La fiesta de este santo mártir, quizás heleno, se celebraba en el martirólogo de Nicomedia (año 361) el 26 de diciembre ya aparece ya en Occidente en el S. V. El santo fue uno de los primeros siete diáconos de la Iglesia, escogido por su buena reputación, fe y sabiduría (Hechos, 6, 5). Tras un sermón para responder a las acusaciones que se formulaban contra él ante el sanedrín, fue apresado y conducido al exterior de la ciudad, donde murió apedreado (Hechos, 7). Los ciclos que se han representado sobre su vida se inspiran principalmente en los Hechos de los Apóstoles, la vida fabulosa de San Esteban Protomártir (S. X) y la Leyenda Aurea (S. XIII). Ver "Stefano, protomartire", en *Bibliotheca Sanctorum*, Roma 1962 y Lodi, E., *Los Santos del Calendario Romano*, Madrid, 1992, pp. 553-6.



Fig. 6. La Epifanía. Retablo de Ribera de Valderejo. Luz ultravioleta. Foto del Servicio de Restauración de la D.F.A.

ridiculizado. Alrededor del santo y sobre el suelo hallamos piedras de diversos tamaños. Al fondo, a nuestra izquierda, un nutrido y compacto grupo de soldados armados contempla el episodio. No se ve la figura de Saulo guardando los mantos de los verdugos, que puede aparecer en esta escena. Por la disposición del santo, orante, y la actitud agresiva de los verdugos, se refleja el momento narrado por los Hechos de los Apóstoles (7, 58-60) en que mientras le apedrean el santo pide perdón para sus verdugos. El repinte afecta básicamente al cielo, suelo y ropas del verdugo más alto.

Para terminar el ciclo se ha dispuesto la escena del Entierro de San Esteban. En primer plano el santo, que parece dormido, es introducido con el sudario en el sarcófago, con decoración vegetal. Son dos los hombres encargados de sostener los extremos del lienzo²⁹. El Obispo contempla la acción y bendice. Sus acompañantes, todos menos dos, están tonsurados. La escena se desarrolla en un interior, posiblemente el templo. Destacan el ambiente estático del lugar y el recogimiento y solemnidad que muestran los presentes. El repinte afecta a los muros y alguna columna del fondo, el suelo, ropas de los asistentes, salvo las del Obispo y las del santo, y rostros de varios de ellos.

La predela es la parte que ha sufrido los retoques más importantes. Una de sus tablas más afectadas es la primera, se puede decir que prácticamente toda ella está repintada, salvo parte de los rostros. Resulta particularmente evidente en los cielos y en la superficie tras la que se representan los apóstoles, lo que se puede aplicar al resto de la predela. Además en esta tabla encontramos la particularidad de que el barniz escurrió sobre la superficie. En la siguiente también las ropas están muy afectadas, queda libre buena parte del rostro de San Bartolomé y la mano derecha de Santiago. La tercera pintura muestra la figura de San Pedro sin apenas retoques, a diferencia de la de San Pablo. Los retoques en el cabello de San Simón y San Pablo ocultan detalles que demuestran la calidad en la ejecución del autor. La última tabla ofrece la imagen muy retocada de San Lucas, especialmente rostro y ropa, también lo mismo en la de San Andrés mientras que la figura de San Marcos resulta una de las menos afectadas de la predela, aunque parte de su cabello y brazo dere-

La predela es la parte que ha sufrido los retoques más importantes. Una de sus tablas más afectadas es la primera, se puede decir que prácticamente toda ella está repintada, salvo parte de los rostros. Resulta particularmente evidente en los cielos y en la superficie tras la que se representan los apóstoles, lo que se puede aplicar al resto de la predela. Además en esta tabla encontramos la particularidad de que el barniz escurrió sobre la superficie. En la siguiente también las ropas están muy afectadas, queda libre buena parte del rostro de San Bartolomé y la mano derecha de Santiago. La tercera pintura muestra la figura de San Pedro sin apenas retoques, a diferencia de la de San Pablo. Los retoques en el cabello de San Simón y San Pablo ocultan detalles que demuestran la calidad en la ejecución del autor. La última tabla ofrece la imagen muy retocada de San Lucas, especialmente rostro y ropa, también lo mismo en la de San Andrés mientras que la figura de San Marcos resulta una de las menos afectadas de la predela, aunque parte de su cabello y brazo dere-

29. Algunas leyendas suponen que estos hombres pudieran ser Nicodemo, Gamaliel o Abibo. *Bibliotheca Sanctorum*, cols. 1379-80.

cho también lo estén. En esta tabla es de destacar la mano izquierda de San Lucas, libre de retoques con un interesante escorzo.

Tras lo que hemos visto, en especial por los repintes, por ahora poco se puede decir del retablo en su aspecto estilístico. Cabría mencionar que la predela muestra una pintura de calidad, como se ven en los rasgos de las figuras que han quedado libres de la intervención o en algunas de las manos. En fotografías anteriores al retoque se apreciaba unos cielos con gradaciones de intensidad lumínica y con nubes de formas poco naturalistas, totalmente ocultos ahora por una pintura azul clara sin gradaciones, uniforme, distribuida de una forma un tanto grosera en ocasiones. Las pinturas de los cuerpos del retablo no presentan tanta calidad, algo que, por otra parte, es habitual. Destacaríamos que los rostros de este retablo se caracterizan por unos ojos pequeños, marcados y redondeados. Hay cierta tendencia a disponer los labios entreabiertos, también pequeños. La nariz bien puede aparecer reducida o bien con la punta curvada hacia los labios, como la de las distintas figuras de la Virgen. Respecto a los plegados del ropaje apenas podemos decir nada pues son los más afectados por el repinte. No obstante, a juzgar por lo que ha quedado libre, parece que en algunas ocasiones era bastante realista, de formas suaves y con calidad. Los animales representados no son naturalistas. La perspectiva se trata de lograr en las escenas de interior por medio las líneas de fuga de elementos arquitectónicos, en general está bien resuelta, en el caso de exteriores se recurre a otros sistemas, como el tamaño de las figuras y, posiblemente, por la gradación de los tonos del cielo, antes del repinte.

Esto es a grandes líneas un acercamiento a este retablo. Hemos pretendido, por una parte, dar a conocer la importancia del repinte que sufrió en sus últimas intervenciones, los efectos negativos que tuvieron, hasta el punto que impiden en cierta medida el estudio estilístico. Si bien resulta perceptible a simple vista, en algunos casos es necesario el uso de ultravioletas para ver el alcance real que tiene. Por otra parte hemos pretendido incidir en el aspecto de su iconografía. Cabe resaltar que es un retablo que en el Ciclo de la Virgen muestra una gran continuidad respecto a modelos del gótico final, como se puede ver, por ejemplo, comparando con pinturas procedentes de Burgos, zona con la que linda Ribera de Valderejo. No obstante resulta evidente la evolución sufrida en algunos temas, como en la Asunción, Santa Ana con la Virgen y el Niño, por ejemplo, rasgos que demuestran que este retablo de 1548 es un interesante ejemplo de la pintura renacentista en el occidente de Alava.