

LOS RETABLOS DEL CLAUSTRO DE LA MEJORADA DE OLMEDO Y EL ESCULTOR JERÓNIMO FRAY RODRIGO DE HOLANDA

Manuel Arias Martínez

Procedentes de la casa jerónima de Nuestra Señora de la Mejorada de Olmedo se conservan en el Museo Nacional de Escultura una serie de relieves tallados en nogal, de los que apenas conocíamos nada fuera de su origen. Las conclusiones son hoy bien diferentes y, de alguna manera, el proceso de investigación ha aportado en este caso unos frutos que terminarán por redundar en el resultado expositivo final, cerrando un círculo que sirve para mostrar con claridad la aplicación correcta de la investigación al servicio de la museología.

Su ingreso en la colección permanente del Museo, a lo largo del proceso desamortizador, hubo de llevarse a cabo en precarias condiciones que provocarían la pérdida de buena parte de las estructuras arquitectónicas originales. La mazonería sufrió enormemente y hasta nuestros días han llegado tan solo pequeñas muestras de lo que pudo significar el asiento de estos relieves. Los restos que se conservaron han estado además descontextualizados, por lo que la posibilidad de plantear una reconstrucción ha generado mayores dificultades. Los relieves llegaron fragmentados y partidos en algunas de sus escenas más significativas, introducidos después en cajas que deformaron sus dimensiones y dispersaron su unidad.

Su rastro en los fondos del Museo se puede seguir a través de los diferentes inventarios y catálogos de las colecciones¹, circunstancialmente repartidos entre el Museo Nacional de Escultura y el actual Museo de Valladolid², donde se depositaron algunos. La bibliografía al respecto, y la dificultad para dilucidar el núme-

ro real de conjuntos en los que se podían agrupar los relieves³ provocó cierta confusión que redujo las posibilidades de información generadas por las propias obras.

Aunque los inventarios iniciales indican con claridad la noticia de la recogida de tres retablos, Agapito y Revilla imaginó que en origen se trató de uno solo, del que se desgajaron los distintos relieves. La similitud de tratamiento en los retablos dedicados a la Pasión y Resurrección de Cristo, llevó a elaborar otra teoría que unificaba ambos grupos de relieves para dejar a un lado el dedicado a la Infancia de Cristo, formalmente posterior. Candeira planteó la intervención de dos artistas contemporáneos, que trabajan en torno a 1530 «*uno de formación gótica y otro muy italianizado, influido por los talleres burgaleses*»⁴. Retomada la noticia inicial sobre la referencia documental a los tres retablos⁵, y la diferenciación de los dos momentos en que se llevan a cabo, se sugirió después una acertada relación estilística del primero de los grupos con un relieve de la Piedad⁶, ahora en la capilla de la Soterraña en Olmedo, que tuvo que proceder de la Mejorada.

Con antiguas atribuciones motivadas por la comparación estilística, como la esgrimida por Wattenberg desde 1966 al proponer el nombre del maestro Antonio documentado en el retablo mayor de la iglesia de Dueñas (Palencia)⁷, en ningún caso se han planteado novedades respecto a la autoría de los distintos relieves. Tal falta de datos se modificó gracias a la documentación existente en el Archivo Histórico Nacional de Madrid⁸. El *Protocolo de priores*, libro en el que se

van recogen noticias sueltas relativas al patrimonio y a la vida interna del monasterio y su ornamentación⁹, suministra una noticia relativa a los retablos del claustro que ha servido para iniciar este proyecto teórico de reconstrucción.

Dentro de una crónica anónima, redactada al parecer en 1574 y recogida en este libro, leemos la siguiente noticia, relativa al uso de parte de la donación de Doña Francisca de Zúñiga, fallecida en diciembre de 1530: «*Allende desto es de saver que despues de haber cumplido el testamento con los muebles que la dicha señora quedaron se ballaron en II mrvs.?? y destes fueron de parecer los testamentarios que se echasen los 103 reales en cien tablones de nogal para hacer los tres retablos que agora estan en las tres esquinas del claustro viexo los quales biço fra Rodrigo de Olanda, lego y en mi tiempo se puso el terçero que es el que esta a la puerta del Capitulo en la pared del refectorio*»¹⁰. Fue por tanto el legado de Doña Francisca de Zúñiga, que ya había encargado el retablo mayor de la casa a Vasco de la Zarza y Alonso Berruguete, el que hizo posible la realización de estos conjuntos destinados a la ornamentación del claustro monástico.

Los términos de la crónica aportan no sólo un nombre a la hora de documentar la autoría de los retablos, sino una cronología relativa y una clara diferenciación en dos grupos que ayuda a reconstruir su disposición original. La compra de los tablones de nogal, destinados a la talla de los relieves, justifica la unidad en cuanto al material, que ha dificultado en muchas ocasiones la identificación independizada de los mismos y que ha confundido el mismo proceso investigador. El modo de redactar la crónica indica además cómo dos de los retablos se tallarían por fray Rodrigo de Holanda con anterioridad, mientras el tercero será ligeramente posterior en cronología, a pesar de estar concebida su ejecución al mismo tiempo que los anteriores. De esta manera se vendrían a confirmar las últimas propuestas de estudio mencionadas más arriba.

Ninguna referencia se conocía hasta el momento sobre la personalidad artística de fray Rodrigo de Holanda, salvo su presencia como tasador de un retablo ya desaparecido, que rea-

lizaba en el monasterio jerónimo de Guisando en 1535, el escultor avecindado en Ávila, Lucas Giraldo. Su nombre aparece citado para tasar la obra por parte del monasterio, declarando que en esos instantes es profeso en la Mejorada de Olmedo¹¹. La habilidad de los jerónimos, especialmente de los hermanos legos para realizar trabajos de contenido artístico, fue muy notoria y tuvo una alta consideración. El propio Fray José de Sigüenza, en la Historia de la Orden, alaba los resultados de este tipo de tareas que los frailes compartían con la oración y el estudio «*Si se tasase lo que han hecho los religiosos de San Jerónimo en estos ratos desocupados dentro y fuera de sus celdas por sus propias manos diríamos que poco menos han hecho quanto bueno y de valor hay en ellas*». Señala a continuación las obras de arquitectura o de miniado a las que se dedicaban y añade «*Otros sabían bordar delicadamente e hicieron obras de mucho primor para los altares y sacristía (dejo muchos hermanos legos que eran grandes maestros en diversos oficios, unos labraban hierro... otros carpinteros, entalladores, plateros, pintores, de cuyas manos tenemos en la orden cosas preciosas, retablos de talla y pintura, custodias, cruces, cálices, sillas de coro)...*»¹²

De este modo en la casa jerónima de la Mejorada funcionó un taller escultórico de interés. La posibilidad de vincular documentalmente a fray Rodrigo de Holanda con la autoría de estos retablos de Olmedo, ha permitido atribuirle otras obras en el entorno inmediato de la villa, posiblemente procedentes de la misma casa jerónima desde donde se dispersaron tras la Desamortización. Además del relieve del Llanto sobre Cristo muerto conservado en el Santuario olmedano de la Soterraña, que ya hemos citado, José Ignacio Hernández Redondo ha atribuido al mismo fray Rodrigo de Holanda una Piedad y un Cristo Crucificado que, con el mismo origen en la Mejorada, estuvieron en la iglesia parroquial de Calabazas para terminar en el templo de Santa María de Olmedo¹³, lo que ha contribuido a perfilar más el estilo del escultor. Por último una noticia proporciona un interesante dato sobre el alcance geográfico de la actividad escultórica de la casa jerónima: El facis-

tol, lamentablemente desaparecido, realizado para el coro del monasterio zaragozano de Santa Engracia, según Martón cronista jerónimo del siglo XVIII, lo hacía en 1537 «un monje de la Mejorada»¹⁴. La coincidencia cronológica, así como la certeza de la procedencia, afianzan la idea de ese taller en el abastecimiento artístico de los monasterios de la orden.

El topónimo del apellido del escultor, Holanda, es una constante en la escultura española de la primera mitad del XVI, y es necesario reparar en su identificación, si no con una familia al menos con un grupo de artistas que con una misma procedencia se dispersan por todo el norte de la Península Ibérica, extendiendo un modo de trabajo característico de sus lugares de origen. Contemporáneos de fray Rodrigo son el escultor Cornelis de Holanda, que desarrolla su actividad en Castilla, y su homónimo, que lo hace al mismo tiempo en Galicia, por citar dos ejemplos notables de escultores de la misma procedencia, constatada en su apellido.

La obra de fray Rodrigo de Holanda, a través del análisis de los relieves conservados, se muestra muy relacionada con la plástica de procedencia flamenca, cada vez más influenciada por las novedades estéticas italianas que inundaban Europa, fundiendo unas tradiciones con enorme éxito en España. De alguna manera también Alonso Berruguete y sus seguidores en el radio de la diócesis abulense, iban a seguir esta trayectoria y a profundizar en esta vía de interrelaciones, trabajando en ámbitos geográficos relacionados con el área de acción de fray Rodrigo. El gusto por el detalle, las formas amables y el cuidado en el trabajo de los volúmenes, distinguen una producción muy cuidada que, en el caso de los retablos de la Mejorada, no llegó nunca a policromarse.

La consideración pictórica del relieve y la búsqueda de la profundidad tridimensional, llevé además al escultor a utilizar una elaborada técnica de aproximación, dejando a un lado el trabajo de la talla directa del relieve, que ofrecía menos posibilidades. Diferentes superficies trabajadas con mayor o menor precisión, dependiendo del lugar que iban a ocupar en la

composición, aparecen unidas con pequeños espigos de madera, proporcionando una sensación volumétrica de mayor intensidad. En algunos casos, las figuras situadas en el último plano de la composición se tallan en otra plancha de madera, de forma que el montaje final produce una sensación de tramoya para incrementar el efecto óptico de la profundidad.

La propuesta de reconstrucción de los tres conjuntos

A la hora de plantear la reconstrucción de los retablos, la agrupación de los relieves de acuerdo con un programa iconográfico no ofrece demasiadas dificultades. A ello se unen las similitudes en cuanto a las medidas, tomadas en algún caso con reserva a causa de las modificaciones que se hicieron en el instante de disponerlos para su colocación en el Museo, así como los rasgos estilísticos que, con muy ligeros matices, pueden observarse¹⁵.

Los tres retablos responden a un programa conjunto, relativo a una intencionalidad común, centrado en los tres aspectos de más relevancia de la vida de Cristo, la Infancia gozosa, la Pasión dolorosa y la Resurrección gloriosa. De algún modo estamos ante una particular versión de los Misterios del Rosario, muy apta para disponerse en el ámbito del claustro, dedicado a la oración y de extraordinaria trascendencia para la orden jerónima.

Una vez más fray José de Sigüenza, indica cómo los frailes de la orden se preocupaban de la formación de los novicios, aconsejándoles que «pusiesen en su alma la estampa viva de Jesucristo, mirándole siempre en algunos de los pasos de su vida, donde se afirmasen y donde se asiesen». Para ello se apoya en una sentencia de San Bernardo que recomendaba poner ante los novicios «la imagen de la humanidad de Cristo, su Natividad, Pasión, Resurrección y Ascensión...»¹⁶. Nada mejor, por tanto, que la temática elegida para los tres retablos del claustro, donde la imagen de los episodios sagrados tenía un carácter de auténtica narración visual.

Retablo de la Pasión

Tanto los relieves pertenecientes al que fuera retablo de la Pasión, como los relacionados con la Resurrección, presentan una gran similitud en lo que a unidad estilística respecta y han de ser los que se realizan inmediatamente después de 1530 por fray Rodrigo de Holanda, en una primera fase de trabajo. El referido al tema pasional está completo en los relieves que narran con detalle el ciclo propuesto. Oración en el huerto, Cristo injuriado, Flagelación y Camino del Calvario son las escenas que se disponen en las calles laterales siguiendo una lectura lógica. En la calle central dos relieves dedicados al Descendimiento y a la Crucifixión, de mayor tamaño, cierran el ciclo. Incompleto el de la Crucifixión, al que le falta la cruz, coronaría la obra sobresaliendo por encima de los demás. Sobre las dos calles laterales el cerramiento superior estaría formado por los dos relieves que representan a dos profetas sosteniendo una filacteria: David («*Foderunt manus meas et pedes meos dinu: psal: 21*») e Isaías («*Vere languores nros ipse tulit: Isa: 53*») ofrecen al espectador sendos textos proféticos relacionados con la Crucifixión de Cristo¹⁷, por lo que encuentran en este conjunto su disposición ideal.

Como consecuencia de conservar los diferentes relieves que componían el conjunto, la reconstrucción gráfica del retablo de la Pasión ofrecía menos problemas, y esta fue la razón de que se abordara en primer lugar. De todos modos los escasos restos de arquitectura conservados, las columnas o las chambranas con motivos vegetales y agrutescados son intercambiables, al coincidir en medidas con el retablo de la Resurrección.

El problema se plantea con la reconstrucción del banco. En el Museo de Valladolid se conservan tres relieves con unidad estilística y temática, además de guardar la debida proporción en cuanto a tamaño. Dos de ellos, de idénticas dimensiones, narran la Conversión de San Pablo y su posterior Martirio. El tercero, que ocuparía la parte central, representa la escena de Santa Úrsula con el papa. Es evidente que los tres for-

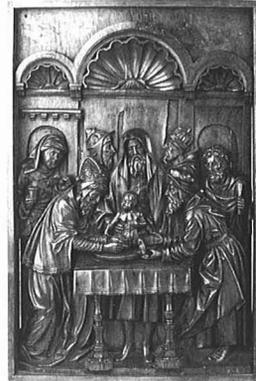
man un grupo compacto que habría de ir colocado en el banco de uno de los dos retablos, con los que guarda una gran similitud estilística. A causa del desconocimiento de los relieves que conformarían el banco correspondiente al retablo de la Resurrección, se ha optado por hacerlos formar parte del dedicado a la Pasión, debido a su particular contenido martirial, que bien puede encajar en el discurso narrativo general.

La dependencia de los grabados centroeuropeos en la concepción de algunas escenas es indiscutible. Desarrollando matices de creatividad, el seguimiento de estampas evidencia la relación con los repertorios de grabados que inundaban Europa, dando un tono de uniformidad en las composiciones dentro de las peculiaridades locales. Aunque la inspiración no sea tan evidente en lo que se refiere a la plasmación de la escena sin variaciones, el seguimiento de los grabados de Dürero, abiertos por las mismas fechas, se deja sentir con claridad, a pesar de la personal huella del estilo de su autor. Por otra parte, las dos figuras masculinas dispuestas en el extremo del relieve dedicado a Cristo injuriado, siguen al pie de la letra el fragmento de la composición de Lucas de Leyden que recrea la escena de José acusado por la mujer de Putifar y que fue grabado en 1512¹⁸.

Retablo de la Resurrección

El segundo retablo está dedicado a narrar episodios relacionados con la Resurrección de Cristo. La secuencia arranca en la escena del Entierro, concebida con una gran frontalidad y recortados los volúmenes de las figuras por la parte superior, al igual que sucede con la representación de la Duda de Santo Tomás, con la que formaría los extremos del primer cuerpo del conjunto. Otros dos relieves completan la historia del acontecimiento central, con la Cena de Emaús y el Descenso al Limbo.

De la calle central, con relieves de mayor tamaño al igual que en el retablo de la Pasión, se conservan el dedicado a la Resurrección, deteriorado y perdida la figura protagonista, práctica-



Retablo de la Infancia de Cristo, por Fray Rodrigo de Holanda (propuesta de ordenación).

mente exenta por lo que se puede advertir en las huellas de su disposición. Faltaría por tanto otro relieve para completar la secuencia que, siguiendo los esquemas de los dos retablos que forman el grupo habría de tener similares dimensiones. En este sentido se puede suponer en principio que, el tema que viniera a completar la secuencia, estuviera dedicado a la Ascensión, parejo en importancia al de la Resurrección, que unificaría el contenido del panel para cerrar el ciclo glorioso de los episodios.

Sin embargo, la existencia de un templete arquitectónico que no encaja en ningún otro conjunto y la propia disposición tendente a la verticalidad del relieve de la Resurrección, permiten elucubrar con un esquema de retablo diferente, cuyo remate central respondería a una estructura que albergara una escultura de bulto, rompiendo por tanto con el modelo de los otros retablos. Para el remate de las dos calles laterales hay que pensar en los dos medios puntos conteniendo figuras de sirenas apoyadas sobre calaveras que, incompletos, también encajan estilísticamente con el contenido del retablo, así como dos aletones con medallones, de trabajo muy similar.

Retablo de la Infancia de Cristo

Diferente en cuanto al tratamiento general de los relieves, aunque en evidente deuda con el momento anterior, el dedicado a la Infancia de Cristo incorpora un lenguaje más renaciente de manera parcial, como fue habitual en el arte hispano de estos instantes, en lo que se refiere a las arquitecturas, a la abundancia de motivos como las veneras o a la propia composición de las escenas, todavía muy derivadas de las influentes aportaciones norteeuropeas.

La hipótesis de reconstrucción plantea un cuerpo compuesto por las escenas tradicionales desde la Anunciación, Visitación, Circuncisión, Adoración de los Magos, Presentación en el Templo y por último la Santa Parentela, tema éste de clara vinculación centroeuropea, que sirve además como velada reivindicación inma-

culista, para poner un broche al ciclo de la Vida de María y de la Infancia de Cristo. El banco hubo de estar formado por tres relieves, dos de ellos cerrando la base, con representación de dos profetas, uno acodado y otro sentado, y dos santas de las que tan sólo puede identificarse a Santa Lucía, por carecer la otra de atributos específicos. El relieve central, que encaja en el conjunto tanto por medidas como por iconografía y por manera de ejecución, tiene que ser el dedicado a la Matanza de los Inocentes¹⁹, mientras que en la parte superior, sirviendo de separación entre el primero y el segundo cuerpo se dispondría el estrecho relieve de los niños que juegan con los atributos pasionales, muy propio de esta temática.

Conocida la noticia de la adquisición de tableros de nogal, destinados a los retablos del claustro de la Mejorada después de 1530, es lógico el uso de ese mismo material para llevar a cabo el dedicado a la Infancia de Cristo, pero algún tiempo después, no pudiéndose adjudicar al mismo fray Rodrigo de Holanda, al menos no con los mismos principios con los que acometió aquella tarea. Es cierto que pudo producirse una evolución en su estilo, aunque adolezca de un conocimiento profundo de las novedades estéticas que circulaban en el momento. La obra es más tardía, fechable en torno a 1550, quizás elaborada no por fray Rodrigo pero sí por sus sucesores en ese taller del monasterio, posiblemente creado sin más pretensiones que el autoabastecimiento.

Esas novedades formales se acusan en el empleo de las arquitecturas de medio punto con remates avenerados, en el uso de columnillas abalaustradas o en la misma dulcificación de las actitudes de los personajes que componen las escenas, frente a la dureza de los grupos anteriores. En este caso también las fuentes de inspiración son otras y, a pesar de la siempre presente dependencia de la estampa centroeuropea, apuntan hacia los grabados italianos que toman fuerza desde comienzos del siglo. La escena de la Matanza de los Inocentes debe su concepción a estos esquemas, derivados de grandes maestros como Rafael, a través de los grabados de Marcantonio Raimondi²⁰, evidente

en el caso de la figura femenina que cierra el relieve por el lado derecho, basada directamente en el grabado que narra la Aparición de Dios a Noe, relacionada con los frescos de la Estancia vaticana de Heliodoro. Es curioso señalar cómo esta representación también fue utilizada por los escultores de influencia berruguetesca que trabajan en Ávila a partir de 1546, en el banco del retablo de San Segundo de aquella catedral. En esta ocasión Isidro de Villoldo y Juan de Frías transforman la figura de esta mujer acompañada de dos niños en una alegoría de la Caridad²¹, reinterpretando el motivo inicial y proporcionándole el papel iconográfico que podía resultar más conveniente.

En este caso no se ha conservado el cerramiento del ático del retablo, aunque sí las chambranas de los dos relieves de la calle central, la superior con la representación de Dios Padre y la inferior con un medallón representando una cabeza masculina barbada. Tanto las medidas como los principios estilísticos encajan con la concepción más evolucionada del resto de los relieves de este conjunto final, con el que se completaba un programa iconográfico y se concluía al mismo tiempo una interesante empresa ornamental.

NOTAS

¹ J. Agapito y Revilla (*Catálogo del Museo de Bellas Artes*, 1930, pp. 27 a 30) señala estos relieves rastreándolos en inventarios anteriores, desde su recogida posterior a la Desamortización. Indica que los «tres retablos de tres varas» que se retiran de las esquinas del claustro de la casa jerónima en 1838, debieron formar uno solo en origen. En el inventario de 1851 se señalan diecinueve medallas de la vida y pasión de Cristo, apuntando a Berruguete como autor. Agapito anota que al redactar su inventario se identifican diecisiete relieves.

² Sobre los relieves ahora depositados en el Museo de Valladolid, ver C. González García-Valladolid, *Valladolid, recuerdos y grandezas II*, (1901), 115 y 305, (Ed. facsímil), Valladolid, 1991. Recientemente, E. Wattenberg García, *Guía de las colecciones del Museo de Valladolid*, 1997, p. 204.

³ C. J., Ara Gil (*Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977, pp. 352-353) mantiene la teoría de la unidad del retablo, siguiendo la opinión de F. Wattenberg (*Museo Nacional de Escultura*, Valladolid, 1966, pp. 59-60). A un lado se dejan los relieves del retablo de la Infancia de Cristo, considerados con buen criterio como obra posterior.

⁴ C. Candeira, *Guía del Museo Nacional de Escultura de Valladolid*, Valladolid, 1945, pp. 61, 62. Su opinión es seguida

por C. Barberán, *Museo Nacional de Escultura de Valladolid*, Valladolid, 1948, p. 93.

⁵ L. Luna Moreno, Catálogo de la exposición *Escultura castellana, Actos conmemorativos del tricentenario de Bartolomé E. Murillo*, Valladolid, 1982, p. 16. M. Arias Martínez y L. Luna Moreno, *Museo Nacional de Escultura*, Madrid, 1995, p. 44.

⁶ J. C. Brasas Egido, *Antiguo partido judicial de Olmedo. Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*. T. X. Valladolid, 1977, p. 165. En el texto se recoge que la obra está policromada en el siglo XVIII pero que su ejecución debe fecharse hacia 1530.

⁷ F. Wattenberg, *Op. cit.*, pp. 59-60.

⁸ En el transcurso de una investigación paralela J. Menéndez Trigos y M.^a J. Redondo Cantera («El monasterio de Nuestra Señora de la Mejorada [Olmedo] y la Capilla del Crucifijo, o de los Zuazo», *BSAA*, T. LXII, Valladolid, 1996, p. 267) publicaron la noticia que documentaba la autoría de los retablos. Dos relieves figuraron con estas novedades en el catálogo de la exposición itinerante *Obras del Museo Nacional de Escultura*, (ficha redactada por M. Arias) Valladolid, 1997, pp. 40-43. Finalmente Mateo et. al., *El arte de la orden jerónima. Historia y Mecenazgo*, Bilbao, 1999, pp. 306-307, incluyen la noticia dentro de una revisión general sobre los bienes conservados del monasterio de la Mejorada.

⁹ El *Protocolo de Priors* proporciona otras noticias sobre obras del Museo procedentes de la Mejorada, cfr. M. Arias Martínez, «Sobre el retablo de San Jerónimo del pintor Jorge Inglés», *B.M.N.E.*, n.º 1, Valladolid, 1996-1997, pp. 7-14.

¹⁰ AHN, Sección Clero, *Protocolo de los priores...* Libros, 16.402, fol. 1223.

¹¹ J. M., Parrado del Olmo, *Los escultores seguidores de Berruguete en Ávila*, Ávila, 1981, pp. 156 y 440.

¹² Fray J. de Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Salamanca, 2000, T. 1, pp. 313-314.

¹³ Catálogo de la exposición *Del olvido a la memoria. II. Patrimonio provincial restaurado (1998-1999)*, Valladolid, 1999, s.p.

¹⁴ La noticia de Martón la recoge C. Morre, «El monasterio jerónimo de Santa Engracia de Zaragoza en el mecenazgo real» en *Santa Engracia. Nuevas aportaciones para la historia del monasterio y basílica*, Zaragoza, 2002, p. 164, nota 168.

¹⁵ Actualmente el Museo trabaja en un proyecto de investigación titulado *De la Idea al Museo*, que pretende contextualizar las obras de esculturas y pinturas conservadas en el propio Museo dentro de los supuestos esquemas arquitectónicos. Un esquemático avance de este trabajo pudo contemplarse en la exposición *Las Funciones del Museo: Investigación. El retablo de la Pasión de fray Rodrigo de Holanda*. Del 6 de mayo al 30 de septiembre de 2003.

¹⁶ Fray J. de Sigüenza, *Op. cit.*, p. 323.

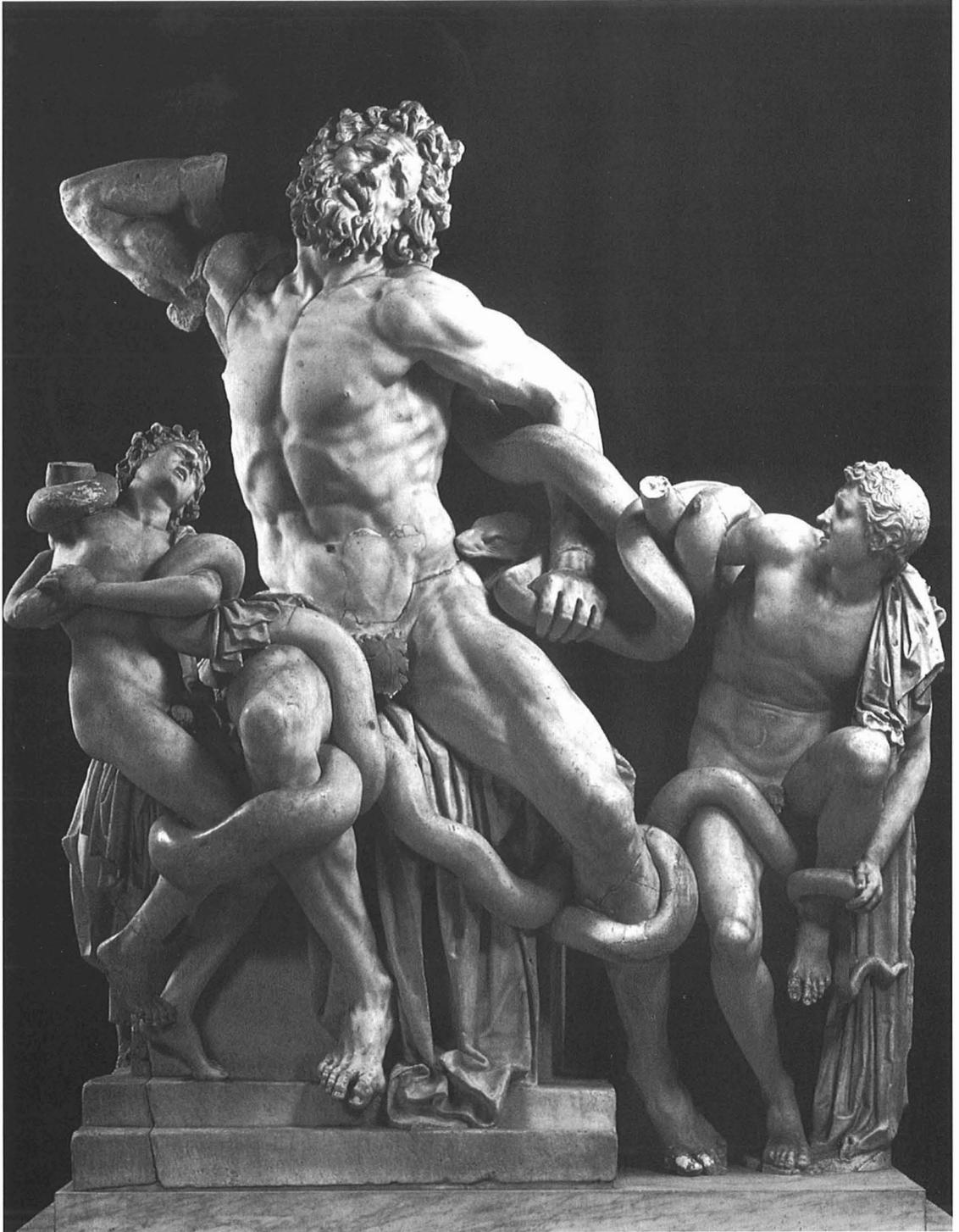
¹⁷ Son fragmentos del Salmo 21, en el caso de David «*Foderunt manus meas et pedes meos! diminuerunt omnia ossa mea*» (Hirieron mis manos y mis pies y se contaron todos mis huesos) y del capítulo 53 de las profecías de Isaías «*Vere languores nostros ipse tulit et dolores nostros ipse portavit*» (Eran nuestras dolencias las que él llevó y nuestros dolores los que soportó).

¹⁸ *The Illustrated Bartsch*, 12, (form. Vol. 7, part 3), New York, 1981, p. 153.

¹⁹ Al igual que el siguiente relieve, se encuentra actualmente depositado en el Museo de Valladolid. La relación de la Matanza de los Inocentes con el Carmen Calzado de Valladolid, que planteara González García-Valladolid (véase nota 2), carece de fundamento. La ubicación del relieve en este lugar ya fue juzgada a propósito por L. Luna Moreno, *Op. cit.*, p. 16.

²⁰ *The Illustrated Bartsch*, 26 (formerly volume 14 –part 1–), *The works of Marcantonio Raimondi and his school*, New York, 1978, p. 11.

²¹ J. M. Parrado del Olmo, *Op. cit.*, pp. 213-215.



Laocoonte y sus hijos. Museo del Vaticano. Roma.