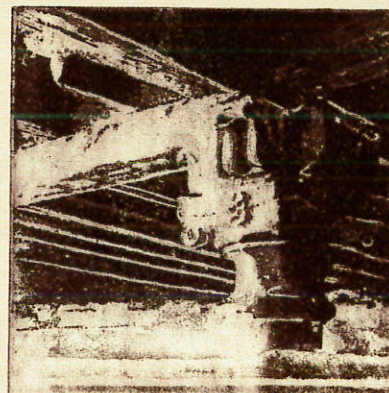


Escultura del Renacimiento  
en las Aguas Durolenses

---

M.<sup>a</sup> José Redondo Cantera





A pesar de la pérdida de diversas y significativas obras de escultura en la Ribera del Duero burgalesa, especialmente en Aranda de Duero, de la que tenemos constancia a través de las fuentes literarias y documentales, las piezas que han llegado hasta nosotros permiten componer un panorama en el que se puede apreciar el interés que tuvo el desarrollo de tal actividad artística durante el Renacimiento en esta zona.

### ALGUNAS OBRAS PERDIDAS

En el caso concreto de Aranda de Duero, además de los procesos de ámbito general que implicaron en gran medida la desaparición de obras de arte (sustituciones por deterioro o cambio de gusto, desamortizaciones, etc.), hubo dos acontecimientos singulares que resultaron enormemente destructores en lo que se refiere a su patrimonio escultórico.

El primero de ellos fue el incendio que sufrió la iglesia parroquial de Santa María, en 1601, durante el cual se perdió el *retablo mayor*, que se habría colocado en las primeras décadas del siglo XVI, tras haberse finalizado la renovación del templo emprendida durante la segunda mitad de la centuria

anterior<sup>1</sup>. A tenor del espléndido desarrollo escultórico que se llevó a cabo en la fachada de la iglesia por unas fechas similares, sería de esperar que el retablo mayor no le fuera a la zaga en brillantez y suntuosidad. Quizá las comparaciones que vulgarmente se hacen con el de la iglesia parroquial de Gumiel de Izán no estén muy desacertadas en lo que se refiere a la espectacularidad que cabe imaginar para semejante pieza. Lo cierto es que ese retablo ya estaría terminado antes de 1528, pues ya no aparece anotado ningún gasto relativo a su labra en el libro de fábrica más antiguo que poseemos de la iglesia, que da comienzo en ese año. La única salvedad a ese silencio contable con respecto a la realización del retablo, que quizá sea indicativa de que no hiciera mucho que se hubiera acabado, es el pago que, en 1530, se efectuó por dorar la imagen de la Virgen<sup>2</sup>, la titular del templo, que presidiría el conjunto. Otro dato significativo del aprecio que tenía la parroquia por su retablo y de su interés por mantenerlo en perfectas condiciones, fue el permanente cuidado del que fue objeto. Desde el mismo comienzo del libro de fábrica, figuran constantemente, a lo largo de los años, cantidades destinadas a la limpieza y reparación del retablo<sup>3</sup>. En general se encargaron de esta tarea entalladores, que solían cobrar un salario anual, a cambio del cual se ocuparían también

1. Se ha apuntado la posibilidad de que procedan de este retablo cuatro relieves, en los que se figuran la Última Cena, la Oración del Huerto, el Camino del Calvario y el Descendimiento. Las figuras de estas escenas conservan el envaramiento, la ingenuidad y la ausencia de interés por las proporciones clásicas, rasgos todos ellos propios del sistema de representación medieval. En el alargamiento de algunas cabezas pervive la huella del estilo de Gil Siloe. El relieve de la Cena guarda un estrecho parentesco con el del arcosolio del de Juan de Ortega, en el convento de Santa Dorotea de Burgos, labrado en torno a 1515, lo que coincide aproximadamente con esa hipotética factura del retablo mayor de Santa María.

2. Archivo Diocesano de Burgos (en adelante A. D. Bu.), Iglesia parroquial de Santa María de Aranda de Duero, libro 11 (Libro de Fábrica, 1528-1578), año de 1530.

3. En determinadas ocasiones también intervino algún pintor. A. D. Bu., Iglesia parroquial de Santa María de Aranda de Duero, libro 11 (Libro de Fábrica, 1528-1578), *passim*.

del mantenimiento del resto del mobiliario litúrgico del templo. Un último indicio revelador acerca de la importancia otorgada por la parroquia a su retablo fue la considerable cantidad que se pagó por el tabernáculo o sagrario de madera que labró Juan de Valmaseda en 1545, cuyo precio de 100 ducados fue la mitad de lo que costó el púlpito que se hizo al año siguiente<sup>4</sup>, lo que puede dar idea del tamaño y calidad de ese "relicario", término utilizado en los documentos de esta zona para designar el sagrario.

Otros retablos realizados en el siglo XVI que debieron de perderse en el incendio fueron los laterales de *San Miguel*, de los *Misterios de la Pasión* y de la *Majestad*. Si en el caso del retablo mayor no estamos en condiciones de saber el grado en que el Renacimiento se había introducido en él -si es que lo había hecho-, en estos otros, sin embargo, ya podemos tener la seguridad de que se trataba de obras plenamente renacentistas, pues fueron realizados entre 1541 y 1550<sup>5</sup>.

Tampoco han llegado hasta nosotros los *retablos de San Julián y de San Pedro*, así como el *de las Vírgenes*, llamado así por contener algunas reliquias de las Once Mil Vírgenes. Los dos primeros existían en 1547, pero probablemente fueran anteriores, quizá incluso góticos. El relicario, sin embargo, se hizo entre 1524 y 1531<sup>6</sup>.

Otro momento aún mucho más aciago para el patrimonio, y para la villa arandina en general, fue el de la violenta entrada y ocupación de las tropas

francesas, al mando del mismo Napoleón, el 23 de noviembre de 1808<sup>7</sup>. El pavor producido por el anuncio de su llegada motivó una huida masiva de la población. Los cuatro conventos de la villa (dos masculinos: el franciscano de la Inmaculada y el dominico de Sancti Spiritus; y dos femeninos: el de franciscanas de Santa Isabel y el de las monjas bernardas), todos ellos existentes en el siglo XVI, fueron abandonados por sus comunidades, lo que facilitó el saqueo y más tarde, en junio de 1809, su supresión oficial. Lo drástico de esta medida adquiere su verdadera dimensión si se tiene en cuenta la excepcionalidad que supuso la expropiación de los conventos de monjas, que generalmente fueron respetados por los decretos desamortizadores del gobierno de José Bonaparte. La iglesia parroquial de San Juan también se vio fuertemente afectada, al acuartelarse allí la caballería napoleónica. No sólo se quedó sin las piezas de platería -los objetos más codiciados y que desaparecieron en una medida incalculable-, sino que también perdió algún retablo. De la destrucción de sus imágenes es expresiva la inhabitual concesión de una escultura de la Virgen, además de los consabidos ornamentos y vasos sagrados que se repartieron entre las iglesias saqueadas, cuando se reanudó el culto en el templo.

Según relataron los testigos, se produjeron numerosas quemaduras en los conventos vacíos, que quedaron reducidos a poco más que sus muros. A pesar de que el sepulcro del fundador de Sancti Spiritus, el obispo Acosta, estuviera labrado en jaspe y alabastro, es de suponer que también desapareció en 1808, pues fue frecuente

4. Datos publicados por VELASCO PÉREZ, Silverio: *Aranda. Memorias de mi villa y de mi parroquia*, Madrid, 1925, pp. 203-205.

5. A. D. Bu., Iglesia parroquial de Santa María de Aranda de Duero, libro 11 (Libro de Fábrica, 1528-1578), cuentas de 1541, 1546, 1547 y 1548 y 1550.

6. Id., cuentas de 1531 y 1547. También libro 37, sobre la colocación de las reliquias de las cabezas de las Vírgenes.

7. Las noticias que se extractan a continuación están obtenidas de una serie de documentos, fechados entre 1808 y 1810, que se encuentran, sin foliar, en el Archivo General de Simancas, Gracia y Justicia, legs. 1247 y 1255. También SANZ ABAD, Pedro: *Historia de Aranda de Duero*, Burgos, 1975, p. 265-266.

que los soldados napoleónicos profanaran las tumbas. Y si no lo hizo en aquel momento, lo haría en 1811, cuando el edificio fue destruido por las tropas españolas que atacaron a los soldados napoleónicos acuartelados allí<sup>8</sup>.

## EL MARCO GENERAL Y LA CLIENTELA

Entre los factores que favorecieron el proceso contrario -demanda de la creación artística y promoción de la actividad escultórica- durante el siglo XVI, se encontró, en primer lugar, la prosperidad de la que empezaron a disfrutar Aranda y su comarca desde fines de la Edad Media, basada en la explotación de sus recursos agrícolas -esencialmente la vid y los cereales-, así como en la activación de los intercambios comerciales, propiciados por la situación del núcleo urbano arandino en una encrucijada de caminos y junto a uno de los pasos del Duero. A ello se añadió la celebración de ferias anuales, lo que contribuyó a dinamizar poderosamente la economía de Aranda de Duero. Como consecuencia de estas circunstancias favorables, la villa experimentó un fuerte crecimiento demográfico y urbano, lo que reafirmó el destacado protagonismo que desempeñó en la zona<sup>9</sup>.

El paso -a veces, camino de Aragón- o la estancia, más o menos breve, de los reyes (Fernando el Católico, Carlos V, el futuro Felipe II) o de ciertos miembros de la familia real (en especial la de doña Juana de Austria y el príncipe don Carlos, en 1549 y 1550) añadieron eventualmente un cierto aire cortesano a la villa. En ésta y en algunas localidades próximas también se dejó sentir la presencia de algunos personajes directamente vinculados al poder real, como Antonio de Miranda, Portero de

Cámara de Carlos V, Regidor de Aranda; altos dignatarios eclesiásticos, como el obispo don Pedro de Acosta, capellán de la emperatriz Isabel de Portugal; o nobles de alto linaje, como los Condes de Miranda, que instalaron su residencia principal en Peñaranda de Duero. Todos ellos, como era propio de su elevado *status*, promovieron empresas artísticas de diversa índole, religiosas y laicas.

Por otro lado, la pertenencia de Aranda y su comarca a la diócesis de El Burgo de Osma fue decisiva para el desarrollo de la escultura en la zona, que se benefició doblemente en este aspecto, tanto por la protección de algunos de sus obispos, como por la actuación de los artistas establecidos en la villa oxomense. El arciprestazgo de Aranda, rodeado por los de Roa, Aza, Gumiel de Mercado, Gumiel de Izán y Peñaranda, componía junto a otros pertenecientes en la actualidad a la provincia de Burgos y situados más hacia el Nordeste (Coruña del Conde, Huerta del Rey y Palacios de la Sierra) el tercio occidental de los terrenos pertenecientes a la diócesis de Osma.

Como es habitual, la mayoría de las obras que han llegado hasta nosotros es de naturaleza religiosa. Al desarrollo de este tipo de escultura en la zona arandina durante el siglo XVI contribuyeron algunos destacados personajes, como se acaba de decir, pero también participó muy activamente como comitente artístico el común de los habitantes, agrupados en sus correspondientes parroquias. A la par, ciertas comunidades religiosas emprendieron la construcción o renovación de sus fábricas conventuales.

Para amueblar esos espacios religiosos fue preciso disponer de una serie de obras esculpidas o

8. MADDOZ, Pascual: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid, 1845-1850 (ed. facsímil, Valladolid, 1984), t. II, p. 50.

9. SANZ ABAD, Pedro: *ob. cit.*, *passim* y "Aranda de Duero en la primera mitad del siglo XVI", en *Aranda de Duero. Urbanismo. Geografía. Historia*, Burgos, 1987, pp. 21 y ss.

talladas con las que atender las correspondientes necesidades litúrgicas, ceremoniales, conmemorativas o, simplemente, funcionales. Desde las piezas de mayor significación, como retablos y sepulcros, hasta otras más sencillas, como tabernáculos o sagrarios, cajonerías y puertas talladas, pasando por los púlpitos, se registró una considerable demanda de obras escultóricas por parte de las iglesias ribereñas.

De este modo, como fruto de esas iniciativas emprendidas a lo largo del siglo XVI, se encuentran algunos hitos sobresalientes en el campo de la escultura. Los más relevantes se produjeron sobre todo como consecuencia de la renovación de la iglesia de Santa María, de la fundación del convento dominico de Sancti Spiritus, ambos en Aranda, o de la construcción del palacio de Peñaranda de Duero.

Artistas de diversa categoría acudieron a satisfacer esa demanda de imágenes y piezas esculpidas o talladas. Entre ellos se encontraron tanto modestos entalladores locales como algunos de los escultores más prestigiosos del momento, activos en importantes focos artísticos cercanos a la zona arandina.

### EL DESARROLLO DE LA TALLA DE MADERA EN ARANDA DE DUERO A TRAVÉS DE SUS ARTÍFICES

Durante el siglo XVI algunos destacados escultores realizaron ciertas obras para la zona de la Ribera del Duero burgalesa pero, con excepción

del que estableció Felipe Bigarny en Peñaranda de Duero durante algunos años, no hubo en ella ningún taller escultórico importante que actuara de forma continuada.

Sí trabajó de modo constante a lo largo de este período, en cambio, una serie de entalladores, dedicados a satisfacer una demanda inmediata y de limitado alcance artístico. Estos artistas o artesanos, dedicados a la talla de la madera, apenas superaron el ámbito estrictamente local. Los fondos documentales proporcionan los nombres de ciertos artífices establecidos en Aranda de Duero durante el Renacimiento, que lógicamente llevarían a cabo también numerosos trabajos para particulares, como muebles y diversas labores decorativas de la madera, pero de los que por el momento sólo tenemos constancia de su identidad o de la realización de determinadas obras de naturaleza religiosa.

Así, por ejemplo, surge el nombre del entallador **Francisco de Corrales**, fallecido ya en 1512<sup>10</sup>, del que no conocemos detalles sobre su actividad. Quizá fue hijo suyo **Diego de Corrales**, que practicó el mismo oficio al menos entre 1525 y 1531. En el primero de esos años fue convocado a El Burgo de Osma para tasar el retablo de San Pedro, en la catedral<sup>11</sup>, y en el último intervenía en el retablo de las *Once Mil Vírgenes*, en la iglesia de Santa María<sup>12</sup>. Para este mismo templo, entre 1539 y 1541, el entallador **Pedro de Vallejo** hacía los retablos de los *Misterios de la Pasión* y de *San Miguel*, que estuvieron colocados a ambos lados del presbiterio; por cada uno de ello se pagaron

10. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (en adelante A. R. Ch. Va.), Registro de Ejecutorias, caja 276-14.

11. GARCÍA CHICO, Esteban: "Artistas que trabajaron en la Catedral de Burgo de Osma (siglo XVI)", *Celtiberia*, n.º 11, 1956, p. 12.

12. El retablo se encontraba en la capilla que fue concedida a Antonio de Miranda, Regidor de Aranda y Portero de Cámara de Carlos V, tras haber donado en 1522 dos cabezas de las Once Mil Vírgenes. La capilla se encontraba junto a la Capilla del Crucifijo y la sacristía. Fue inaugurada en 1524. Ya tenía entonces un retablo, pero debió de ampliarse o modificarse en 1531. A. D. Bu., Iglesia parroquial de Santa María de Aranda de Duero, libro 11 (Libro de Fábrica, 1528-1578), cuentas de 1531, y libro 37.

20.000 maravedíes<sup>13</sup>. Ya a finales de siglo, trabajaron **Llorente López**, autor de una reja de madera para la iglesia de Santa María en 1580<sup>14</sup> y, sobre todo, **Jusepe de Castro**, al que se le calificó como ensamblador, entallador o carpintero. A principios de 1597 contrató *el sagrario, las puertas y los bancos para la iglesia parroquial de Casanueva o Casanova*<sup>15</sup>. A mediados de ese año necesitó ayuda y contrató los servicios de un oficial procedente de Ayllón, Agustín de Aza, al que se comprometió a pagarle doce ducados por los dieciocho meses que había de trabajar junto a él, además de admitirle en su familia y en su casa, proporcionándole posada, comida y bebida<sup>16</sup>. Siguió trabajando a principios del siglo XVII<sup>17</sup>.

Del entallador arandino que poseemos más noticias es de **Juan Beltrán**, activo durante la segunda mitad de la centuria. Trabajó sobre todo para la iglesia de Santa María, para la que hizo, entre otras labores, los escudos de los nuevos retablos del *Cristo en Majestad* y de *San Miguel*, así como unas sillas para confesar, en 1550; un cajón para el coro y un facistol, en 1552; dos reparaciones de las puertas principales, fechadas en 1553 y 1565; unos cajones en 1556; unas puertas nuevas entre 1557 y 1559, por las que se le pagaron 23.220 maravedíes; unas arcas, por las que cobró

24 ducados, y las puertas de la entrada de la Canaleja, tasadas en 17.000 maravedíes, todo ello en 1561; y dieciséis cajoncitos y un cofre dorado para contener las reliquias que llegaron en 1592<sup>18</sup>. En 1599 hacía varios arreglos en la iglesia de San Juan<sup>19</sup>.

## RELACIONES CON LOS FOCOS ESCULTÓRICOS CIRCUNDANTES

Al mismo tiempo, la ubicación de Aranda de Duero en el cruce de unos caminos cada vez más transitados por personas y mercancías, y la presencia en la Ribera de poderosos personajes y comitentes, como ya se ha dicho, facilitaron la llegada o el trabajo de ciertos escultores establecidos en algunos de los centros económicos y artísticos más pujantes del momento, situados en torno a la zona de Aranda, cuya influencia se superpuso sobre el ámbito local. El predominio de estos influjos fue variable en las diversas etapas por la que atravesó la evolución de la escultura arandina en el siglo XVI, consecuencia de la propia potencia creativa de cada uno de estos focos, pero también del control ejercido por la autoridad eclesiástica sobre estas tierras como parte de la diócesis de Osma y de las sus preferencias artísticas de sus prelados.

13. Con anterioridad, en 1539, había hecho una caja y chambrana para la imagen del Arcángel, que fueron doradas a continuación. La escultura había sido donada por Rodrigo del Rincón, VELASCO PÉREZ, Silverio: *ob. cit.*, pp. 167-168. El *retablo de San Miguel* fue policromado por el pintor Bartolomé de Trujillo en 1547, A. D. Bu., Iglesia parroquial de Santa María de Aranda de Duero, libro 11 (Libro de Fábrica, 1528-1578), cuentas de los años de 1539, 1541, 1546, 1547 y 1550.

14. MARTÍ Y MONSÓ, José: *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid, 1901, p. 480.

15. Será la iglesia de Nuestra Señora del Pino de ese lugar, perteneciente al municipio de Peñaranda de Duero, MADOZ, Pascual: *ob. cit.*, p. 272.

16. A. R. Ch. Va., Protocolos y Padrones, caja 104-2. El contrato de las obras para Casanueva o Casanova, firmado el 14 de enero de 1597, con el pintor arandino Pedro Pérez como fiador, se encuentra en los fols. 43-44. La carta de obligación del servicio del oficial, formalizada el 28 de mayo, en los fols. 275-276.

17. MARTÍ Y MONSÓ, José: *ob. cit.*, p. 480.

18. Id. y VELASCO PÉREZ, Silverio: *ob. cit.*, p. 283.

19. A. D. Bu., Iglesia parroquial de Santa María de Aranda de Duero, libro 11 (Libro de Fábrica de 1528-1578), cuentas de los años citados. Iglesia parroquial de San Juan-Vera Cruz, Libro 6 (Libro de Fábrica, 1572-1714), cuentas de 1599. También está documentado en 1597, A. R. Ch. Va., Protocolos y Padrones, caja 104-2, fol. 401.

Las consecuencias de lo que sucedía en el terreno escultórico en la ciudad de Burgos desde fines del siglo XV se dejaron sentir claramente durante las primeras décadas de la centuria siguiente en la comarca arandina. Más adelante, el prestigio que alcanzaron los talleres de escultura establecidos en Palencia y en la provincia de Valladolid, en los decenios centrales del siglo, motivó que se contrataran los servicios algunos de sus mejores representantes para la realización de ciertas obras. Por último, durante el tercio final del Quinientos, fueron los artistas activos en El Burgo de Osma los que protagonizaron el desarrollo escultórico de la zona.

Esa dependencia oxomense, sin embargo, nunca había dejado de estar presente en la escultura arandina del siglo XVI. Durante los dos primeros tercios de siglo lo había hecho fundamentalmente a través de la protección de sus obispos, plasmada en la financiación de algunas obras de gran calidad. El más destacado de los prelados fue el portugués don Pedro de Acosta (1483-1563)<sup>20</sup>. De origen portugués, había llegado a España, siendo obispo de Oporto, como capellán de Isabel de Portugal. Más tarde fue nombrado obispo de León y posteriormente, de El Burgo de Osma, cuya sede ocupó desde poco antes de la muerte de la Emperatriz en 1539, hasta la suya en 1563. Acosta tuvo una especial predilección por Aranda de Duero. Efectuó diversas donaciones a la iglesia de Santa María y fundó el convento dominico de Sancti Spiritus, donde eligió ser sepultado. Como agradecimiento a su generosidad, la villa celebró solemnemente sus funerales "*por via de*

*remuneración de los muchos bienes que ha hecho a esta Santa Iglesia, y de lo mucho que de sus bienes ha gastado, dándole muchas joyas y pre-seas, y decorándola con tan suntuosas obras y edificios*"<sup>21</sup>.

## **LOS PRIMEROS INDICIOS DEL CAMBIO. BAJO LA INFLUENCIA BURGALESA**

Desde el punto de vista escultórico, el siglo XVI se inició en la comarca de la Ribera del Duero burgalesa con dos obras de especial riqueza, fuertemente vinculadas a los talleres activos durante las dos primeras décadas de la centuria en la ciudad de Burgos, herederos, a su vez, del esplendor alcanzado a fines del siglo XV. Predominantemente góticos, en estos grandes conjuntos escultóricos empezaron a introducirse, casi imperceptiblemente, algunos inicios del cambio del gusto.

El *retablo mayor de la iglesia parroquial de Gumiel de Izán*<sup>22</sup> fue realizado durante la primera década del siglo XVI -y probablemente también durante parte de la segunda-, como atestigua la presencia de los escudos pertenecientes a los dos obispos que se sucedieron en la sede episcopal de Osma durante su labra, don Alonso de Fonseca (1495-1505) y don Alonso Enríquez (1506-1523). Las armas se encuentran dentro de sendos círculos sobre los que se alzan las figuras de la Virgen y San Juan, en el Calvario situado sobre el arco trilobulado con el que se remata esta gran máquina litúrgica.

20. Sobre su biografía, LOPERRÁEZ CORVALÁN, Juan: *Descripción histórica del Obispado de Osma*, t. I, Madrid, 1788 (ed. facsímil, Madrid, 1978), pp. 411-428 y REIS NAVAREZ, Antonio: "El obispo Pedro da Costa: cuna, familia y obra", *Biblioteca*, n.º 7, 1992, pp. 97-108.

21. VELASCO PÉREZ, Silverio: *ob. cit.*, p. 210.

22. Su estudio iconográfico y la bibliografía anterior, en ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia: "En torno a la iconografía gótica en la Ribera del Duero: iconografía gomellense a fines del medievo", *Biblioteca*, n.º 17 (*Arte medieval en la Ribera del Duero*), 2002, pp. 293-314. El retablo ha sido restaurado en el siglo XX en dos ocasiones, una en 1962, durante la cual se añadieron algunas figuras, y otra en 1997-1998.



Por su estructura responde al tipo de retablo-casillero tardogótico, muy compartimentado, con numerosas escenas (veinte, repartidas en banco, tres cuerpos y cinco calles) protagonizadas por figuras de pequeño tamaño, apiñadas en espacios abarrotados de personajes y elementos escenográficos. De autoría desconocida hasta el momento, el ensamblaje es semejante al utilizado en algunos grandes retablos realizados en la Corona de Castilla a partir de los últimos años del siglo XV y a lo largo de las dos primeras décadas del XVI (los mayores de las Catedrales de Toledo, Sevilla, Oviedo y Orense, y la Cartuja del Paular), aunque su mayor similitud morfológica se encuentra con otros dos más próximos desde el punto de vista espacial y temporal, el de la iglesia de San Nicolás en Burgos, realizado en su mayor parte entre 1503 y 1505 por los Colonia, y el de la parroquial de Santa María en Dueñas (Palencia), fechado en 1510.

Andrés González ha observado los grandes paralelismos iconográficos existentes también entre las escenas de este retablo y las representadas en el de la ermita de Nuestra Señora de la Encina en Arciniega (Álava)<sup>23</sup> y ha relacionado su distribución con ciertos grabados de fines del Gótico.

Algunos detalles presentes en la representación del mobiliario de ciertas escenas forman parte ya del repertorio decorativo renacentista. Pero más significativo aún es el uso de un canon corto en la concepción de las figuras de determinados relieves, cuyos volúmenes redondeados, así como su tratamiento dulce y amable, recuerdan modelos utilizados en la escultura de Felipe Bigarny. Así se pone claramente de manifiesto, por ejemplo, en el relieve de la Anunciación. Por esos años el borgoñón empezaba a

configurarse como el artista más destacado del foco burgalés y su prestigio se extendía por Toledo y otros lugares. Precisamente la policromía ha sido atribuida a León Picardo, colaborador frecuente de Bigarny<sup>24</sup>. Realizada con una posterioridad aún sin precisar, la aparición de grotescos y otros motivos decorativos renacentistas en los estofados se justifica por haber sido aplicada en fechas más tardías, quizá ya en la década de 1520.

La segunda obra de importancia perteneciente a este momento de finalización del Gótico y de tímido inicio del Renacimiento está constituida por parte de la decoración escultórica de la *fachada*



Gumiel de Izán. Iglesia parroquial. Retablo mayor. Anunciación.

23. *Ibidem*.

24. *Ibidem*.

de la iglesia de Santa María de Aranda de Duero<sup>25</sup>. La imagen del templo dibujada en el plano de Aranda levantado en 1503<sup>26</sup> testimonia dos fases en su ejecución: una anterior a tal año, constituida por la portada de arquivoltas apuntadas, y otra posterior a esa fecha, en la que se añadió la parte alta, con el característico fondo escamado de los Colonia, hasta completar su silueta rectangular. Tal datación viene confirmada por la heráldica, que indica el año de 1506 como fecha *post quem* para la terminación de la fachada. Tal como ha observado Domínguez Casas, las armas reales esculpidas sobre la superficie de escamas se atienen a la particular configuración acuñada durante el breve reinado de Juana I y Felipe el Hermoso (1506)<sup>27</sup>. La adición de la divisa de Fernando el Católico, el yugo, representado en gran tamaño y en correspondencia con la de doña Juana -los haces de flechas- repetidas ambas cuatro veces, hará referencia a la condición de regente de la Corona de Castilla que detentó el rey aragonés tras la muerte de su yerno, por lo que la cronología se dilatará durante algunos años más, pero no más allá de 1516, año de la muerte del Rey. Los emblemas del obispo Enríquez (1506-1523), que ocupan las enjutas, confirman tal datación.

Las escenas de la Pasión de Cristo situadas sobre la clave y las albanegas del arco de la portada, denotan una dependencia con respecto a los relieves que hizo Bigarny<sup>28</sup> para el trasaltar de la catedral de Burgos (1498-1500)<sup>29</sup>, no tanto en lo que se refiere a la composición, como se ha señalado en el Camino del Calvario<sup>30</sup>, sino en cuanto a un nuevo concepto de la figura humana, más naturalista y robusta, envuelta en amplios ropajes y de un patetismo moderado. Este estilo reposado y atento a la valoración de lo corpóreo, significaba la liquidación de la estilización y de la potenciación de las texturas que había triunfado en el foco burgalés con Gil Siloe. Tal cambio no era aún consecuencia de una plena asimilación de los principios de la escultura renacentista que triunfaba en Italia, a pesar de que en algún momento Felipe Bigarny pasó por Roma<sup>31</sup>, pero sí inició un cambio que se consolidaría en la escultura de la Corona de Castilla, ya de modo programático y consciente, directa y deliberadamente derivado de lo italiano, a partir de que Diego Siloe o Alonso Berruguete regresaran de Italia, antes de terminar el segundo decenio del siglo.

Ese modo de entender la escultura, equilibrado y con escasos rasgos de creatividad personal, que se encuentra en otras obras de Francisco de

25. Sobre ella, especialmente desde un punto de vista iconográfico, véanse últimamente MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José: "Aproximación iconográfica a la fachada de Santa María la Real", *Biblioteca*, n.º 10, 1995, pp. 25-37; BOTO VARELA, Gerardo y HERNANDO GARRIDO, José Luis: "El amparo de las viñas. Devoción popular y orgullo cívico en la fachada de Santa María de Aranda de Duero", en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época*, Burgos, 2001, pp. 425-445; ANDRÉS ORDAX, Salvador: "Escultura monumental castellana en el tránsito del siglo XV al XVI: la portada de Santa María de Aranda de Duero", *Biblioteca*, n.º 17, 2002, pp. 331-347.

26. REPRESA RODRÍGUEZ, Amando: "Informe documental sobre el plano de Aranda de Duero", en *Aranda de Duero. Urbanismo...*, p. 19 considera que la imagen representada en el plano responde a la realidad del momento.

27. DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael: *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, 1993, p. 5 y "La heráldica en el arte medieval: Burgos y Aranda de Duero", *Biblioteca*, n.º 16, 2001, pp. 251-254.

28. YARZA LUACES, Joaquín: *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993, p. 274.

29. Véase ahora RÍO DE LA HOZ, Isabel del: *El escultor Felipe Bigarny* (h. 1470-1542), Junta de Castilla y León, 2001, pp. 39-53.

30. BOTO VARELA, Gerardo y HERNANDO GARRIDO, José Luis: *ob. cit.*, p. 433 consideran que no existe dependencia directa sino inspiración común en grabados flamencos o alemanes.

31. RÍO DE LA HOZ, Isabel del: *ob. cit.*, p. 19.

Colonia, como en la Puerta de la Pellejería de la Catedral de Burgos (1516)<sup>32</sup>, es el que aparece de forma aún más evidente en los relieves con la Natividad y la Epifanía que decoran el tímpano de la portada. En ambos casos la composición de la escena se somete a una rígida simetría, que determina la frontalidad de los personajes centrales, mientras que por encima del tejado del portal se despliegan pintorescos e ingenuos paisajes concebidos con mayor libertad. La recuperación parcial de la policromía conseguida tras la reciente restauración proporciona mayor encanto a estas representaciones amables y pausadas. La pareja de relieves, cuya fecha de realización no se encontrará alejada de la decoración esculpida de la Puerta de la Pellejería, debieron de ser lo último que se talló en piedra en la portada arandina.



Aranda de Duero. Iglesia de Santa María. Portada. Natividad y Epifanía.

A continuación, en cualquier caso antes de 1524, pues los escudos del obispo Enríquez, sostenidos por parejas de ángeles, se hallan en los tímpanos superiores, se empezaron a tallar las puertas de madera, que cierran la entrada bífora a la iglesia. Constan de una parte fija, compuesta por la mitad superior, y un batiente, en la inferior. Cada hoja está dividida en siete compartimentos, que contienen escenas y figuras talladas en relieve, comprendidas entre pilastras. En de la izquierda se representa (de arriba abajo): la Entrada de Cristo en Jerusalén, la Imposición de la casulla a San Ildefonso<sup>33</sup>, San Andrés, San Mateo, Santiago y Santo Tomás; en la de la derecha: la Última Cena, la Oración del Huerto, el Prendimiento, San Pablo, San Juan Evangelista, un Apóstol (difícil de identificar por haber perdido su atributo) y San Pedro. Algunas partes están muy dañadas, sobre todo en la zona baja, y otras han sido reemplazadas, como se hace patente en la mayoría de los motivos decorativos que recorren pilastras y frisos, en los que se imita, sin conseguirlo, la decoración *a candelieri* de un



Aranda de Duero. Iglesia de Santa María. Puertas.

32. PROSKE, Beatrice Gilman: *Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance*, Nueva York, 1951, pp. 259-260, relacionó ambas obras.

33. Dividida en dos recuadros, la presencia de este tema se justifica por ser el santo toledano el patrono del obispo don Alonso.



Detalle: Última Cena, Oración en el Huerto y Prendimiento.

Renacimiento temprano. La talla un tanto tosca de las figuras de los paneles, de canon corto, cabeza grande y plegados distribuidos con poca habilidad, remiten a modelos vigentes en la escultura burgalesa del primer cuarto del siglo XVI. Podrían ser obra de un entallador local que siguiera modelos proporcionados por otro maestro de mayor calidad. Un concepto de relieve semejante, enmarcado por un orden de pilastras protorenacentistas, de proporciones cuadradas y figuras tendentes a ocupar toda la altura disponible se encuentra también en la portada de la iglesia de Santo Tomás, en Haro (La Rioja), obra de Felipe Bigarny en torno a 1516. Por otro lado, los datos documentales relativos a la intervención del entallador Juan Beltrán o *Maese Juan*, 1553, indican que ésta consistió en "poner cuatro entrepaños en los postigos de las puertas principales" y se referirá probablemente a los relieves de las figuras de los Apóstoles, situados en la zona más expuesta al deterioro.

### **LAS PRIMERAS OBRAS RENACENTISTAS (1520-1540). LA SOMBRA DE SILOE, BIGARNY Y LA ESCULTURA BURGALESA**

Iniciada la década de 1520, empezaron ya a registrarse profundos cambios en los modos de concebir y de hacer en la escultura de la Corona de

Castilla, y de la burgalesa en particular, con una decidida aceptación de las nuevas formas renacentistas. El regreso de **Diego Siloe** a Burgos en 1519 supuso un giro definitivo de gusto en la escultura de la ciudad. El artista había bebido directamente en las fuentes del Renacimiento italiano, había trabajado con éxito en Nápoles y volvía a su ciudad natal resuelto quizá a recuperar el protagonismo que había tenido su padre a fines de la centuria anterior. Pero se encontró con la dura competencia de Felipe Bigarny. Aunque en principio llegó a un acuerdo de compromiso con él y ambos compartieron la realización del retablo mayor de la Capilla de los Condestables (1523-1525), en la Catedral de Burgos, finalmente estalló el conflicto y Siloe optó por dirigirse finalmente a Granada en 1529. Durante los diez años que transcurrieron entre medias, la propia obra siloesca o su influencia, de la que también fue partícipe el maestro borgoñón, renovaron poderosamente el panorama artístico burgalés.

Aunque de distinto modo, el eco de las fuertes personalidades de Diego Siloe y Felipe Bigarny también se dejó sentir en la comarca arandina.

Afinidades con el estilo del primero, aunque no llega a tener su elegancia y equilibrio, presenta el altorrelieve con la *Epifanía* conservado en la *Colegiata de Roa de Duero*, que formaría parte de algún retablo desaparecido. Por su postura y movi-



Roa de Duero. Colegiata. Epifanía.

miento, el cuerpo desnudo del Niño recuerda el de la Purificación de la Virgen en el mencionado retablo de la Capilla de los Condestables, pero éste es más hercúleo. Al mismo retablo pertenecería una escultura de *San Marcos*, imbuido de una animación también determinada por la torsión.

El funcionamiento de un taller de **Felipe Bigarny** en Peñaranda de Duero, abierto al menos a fines de los años 30, con objeto de atender los encargos destinados a ciertos enclaves próximos (Monasterio de La Vid, Monasterio de Espeja<sup>34</sup>) y de preparar las piezas de jaspe obtenidas de las canteras de Espejón que emplearía en varias de sus obras, ha llevado a pensar que el escultor y sus colaboradores trabajaron en la *decoración del palacio de los Condes de Miranda*<sup>35</sup>. La hipótesis se refuerza por la vinculación del borgoñón con la casa de los Velasco, a la que pertenecía la madre de don Francisco de Zúñiga y Velasco (†1536), III conde de Miranda, constructor de tan magnífica casa palaciega, según indica la inscripción del friso que corre sobre el dintel de la portada.

Desconocemos la datación precisa de las obras de edificación y decoración del palacio. Generalmente se supone que el grueso de ello tuvo lugar en vida de don Francisco, es decir con anterioridad a 1536, aunque parece que hay que adelantar la fecha en unos años. Domínguez Casas observa que

en la heráldica del palacio, tanto en la del exterior como en la del interior, no figuran las insignias del Toisón de Oro, orden de caballería en la que ingresó el Conde a fines de 1531<sup>36</sup>. Un acontecimiento de tan extraordinaria importancia no habría dejado de ser reflejado en los emblemas del propietario que se repiten en la decoración del palacio, si se hubiera tenido la oportunidad de ello. El citado año debe ser tomado, pues, como fecha *ante quem*. Pero debió de haber varias campañas en la configuración definitiva del palacio. La decoración del interior pudo completarse, incluso, después de la muerte de don Francisco. En las diversas salas que conservan, en mayor o menor medida, la decoración original, a la tradición mudéjar -que pervive en las techumbres de madera o en las yeserías- se incorporan los nuevos motivos renacentistas<sup>37</sup>. El gusto ecléctico de los Condes de Miranda estaba conscientemente abierto al disfrute de las mejores posibilidades que ofrecía cada arte<sup>38</sup>.

Lampérez atribuyó la arquitectura del palacio a Francisco de Colonia<sup>39</sup>. A él se deberá la primera fase de la construcción, que comenzaría, a juzgar por la composición de la portada, a partir de 1515-1520. A esa primera etapa pertenecerán la fachada, pues habitualmente lo primero que se levantaba era la "*delantera*" de los palacios, y el piso inferior del patio. A pesar de su apariencia clásica, el uso de ciertos recursos en ese último revela una fuerte

34. MARÍAS, Fernando: "Notas sobre Felipe Vigarny: Toledo y La Espeja", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XLVII, 1981, pp. 425-429.

35. RÍO DE LA HOZ, Isabel del: *ob. cit.*, pp. 327-333.

36. Véase su artículo "La heráldica del Renacimiento en Burgos y la Ribera del Duero", en esta misma revista.

37. MARÍAS, Fernando: "El ornato en el ámbito del arzobispado de Toledo", en GUILLAUME, Jean (ed.): *L'invention de la Renaissance*, Paris, 2003, p. 199.

38. Sobre el gusto de los Condes de Miranda presente en este palacio, véase el artículo de PORRAS GIL, Concepción, "Estética y Humanismo en la familia Zúñiga y Avellaneda", en esta misma revista.

39. LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente: "El Palacio de los Condes de Miranda en Peñaranda de Duero (Burgos)", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XX, 1912, p. 149. Sobre la restauración del edificio, CARAZO, Eduardo, "El Palacio de los Condes de Miranda en Peñaranda de Duero", *Academia*, n.º 85, 1997, pp. 505-543. Una síntesis de lo conocido sobre el palacio en PAYO HERNANZ, René-Jesús, "Burgos", en URREA, Jesús (dir.): *Casas y palacios de Castilla y León, Junta de Castilla y León*, 2002, pp. 63-65.



Peñaranda de Duero. Palacio. Patio.

pervivencia de la arquitectura gótica (molduración de los arcos, baquetones en la cara interna de los pilares, etc.). En el doble arco que se abre a la caja de la escalera, la rosca y las jambas están recorridas por una malla de rombos y hexágonos, similar a la que cubre el fuste de las columnillas que enmarcan las escenas del tímpano en la portada de la iglesia de Santa María en Aranda de Duero.

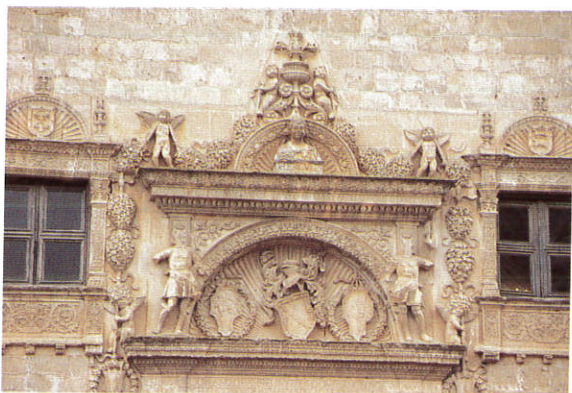
Con posterioridad, en una segunda etapa, hacia 1525-1530, es probable una intervención de Luis de Vega, por la semejanza del piso superior del patio con sus obras en tierras vallisoletanas (Palacio de don Francisco de los Cobos, en Valladolid, y Palacio de los Dueñas, en Medina del Campo, comenzados en torno a 1525) y con la planta alta del claustro del monasterio de Santa María de Huerta (construido a partir de 1533)<sup>40</sup>.

Del Río ha identificado ciertos rasgos propios del estilo de Bigarny en la ornamentación de la portada. Pero los genios y angelitos de la parte superior de ésta son más torpes de lo que es habitual en la obra del borgoñón. En cuanto al busto de Hércules enmarcado en un tímpano avenerado como coronación de la portada, fue un recurso de remate que empleó Bigarny ya desde la portada de Santo Tomás de Haro (en torno a 1515) y que retomó con nuevo interés en obras datadas a partir de 1535, como se puede ver en la sillería del monasterio de San Clemente en Toledo (1536)<sup>41</sup> y en la mitad de la sillería alta de la catedral de Toledo (1539-1542, sobre trazas de 1536). Pero esta fórmula fue adoptada asimismo por otros maestros burgaleses, tanto en sepulcros como en portadas de un Renacimiento temprano<sup>42</sup>.

40. MARÍAS, Fernando: "La obra renacentista del Claustro de los Caballeros de Santa María la Real de Huerta", en *Monjes y monasterios. El Cister en el Medievo de Castilla y León*, Junta de Castilla y León, 1998, pp. 293-294 propone también a Luis de Vega como autor del proyecto del piso superior del claustro del monasterio de Santa María de Huerta,

41. MARÍAS, Fernando: "Vergara y Monegro en San Clemente el Real, de Toledo", *Anales Toledanos*, t. XI, 1976, p. 225 y "Notas...", pp. 426-429.

42. Por ejemplo en el arcosolio de Alonso y Diego Pisquer, en la iglesia de San Gil, o en el arco de la capilla funeraria de Rodrigo de Frías y María Ortiz, en la iglesia de San Esteban de Burgos.



Peñaranda de Duero. Palacio. Fachada.

La colocación de la representación del héroe clásico en la portada, como imagen mitificada del propietario del palacio, que participó junto a sus primos, los Velasco, en la defensa de Navarra contra los franceses (1521-1522), anuncia también el gusto anticuario, favorecido sin duda por la cercanía de Clunia, que debió de estar presente en la decoración de esta residencia nobiliaria desde el principio. Documentado ya en siglo XVII, cuando se redactó un inventario que señalaba en el jardín dos fuentes de mármol "*con todas las cabezas y estatuas de mármol y jaspe con el Hércules...*"<sup>43</sup>, esa evocación arqueologizante de la Antigüedad clásica volvió a manifestarse de nuevo en la centuria siguiente -y de modo especialmente palmario- en la frontera Colegiata, patronato de los Zúñiga, cuando se colocaron tres bustos de emperadores romanos -al parecer copias renacentistas- en la fachada, realizada según diseño de fray Pedro Martínez entre 1728 y 1730<sup>44</sup>.

La decoración de cabezas dentro de clípeos fue un recurso muy utilizado en los patios y claustros renacentistas de la primera mitad del siglo XVI,

pero la insistencia con la que fue empleado este motivo en el palacio peñaradino, con su presencia en los espacios más significativos del interior -patio y salón principal, a los que se suman los bustos en bulto redondo de la escalera-, posee una singularidad específica. De los tres conjuntos de cabezas, el dotado de un aspecto más sereno e idealizado es el tallado en madera en el arrocabe del artesonado del salón principal. Es el más próximo al estilo de Bigarny. Los bustos, trabajados en relieve, están incluidos dentro de coronas de hojas y frutos sostenidas por parejas de ángeles, cuyas figuras son de



Sala principal. Detalle.



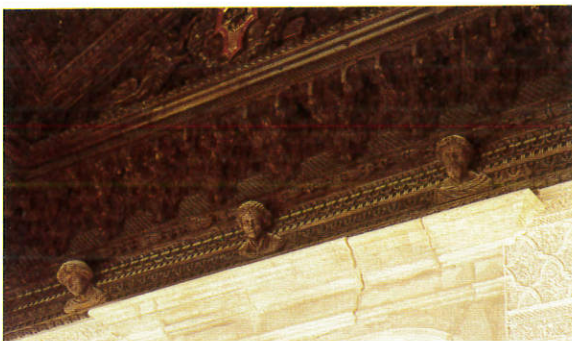
Sala principal. Detalle.

43. CADIÑANOS BARDECI, Inocencio: "Peñaranda de Duero: Notas de Historia y Arte", *Biblioteca*, n.º 8, 1993, p. 117.

44. ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: *Desarrollo artístico de la comarca arandina. Siglos XVII y XVIII*, Burgos, 2002, vol. I, p. 254 y vol. II, p. 381. Sobre los bustos, véase HINOJAL, Vicente: "Apuntes acerca de las ruinas de Clunia", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XXI, 1913, p. 225 y PALOL, Pedro de: "La ciudad romana de Clunia", en *Arqueología de las ciudades modernas superpuestas a las antiguas*, Madrid, 1985, p. 311.

una ejecución menos hábil. Los caballeros y damas representados llevan tocados más o menos abultados y a veces se adornan con gruesos broches, todo ello muy del gusto del borgoñón.

También recuerdan modelos de Bigarny los bustos situados en un lugar similar, bajo la techumbre, en la caja de la escalera. Al volar sobre el vacío, producen un efecto sorprendente. Parecen una versión en madera de piezas arqueológicas, incorporadas en pleno siglo XVI a una decoración de tradición mudéjar. Algunos tienen un marcado aspecto anti-cuario, como la idealizada cabeza que lleva una corona de laurel en la cabeza, pero otros remiten a modelos contemporáneos y están fuertemente caracterizados por la edad, el tocado o la expresión. Por encima, parejas de angelitos sostienen las armas familiares dentro de coronas vegetales.



Escalera. Detalle.



Escalera. Detalle.



Escalera. Detalle.

En la albanega central de la ventana bífora que se abre hacia la caja de la escalera se ha esculpido un tondo con un busto masculino, de fuertes resonancias romanas, flanqueado por dos erotes. La asociación de ambas imágenes revela dos conceptos que sin duda fueron claves en la concepción de este palacio, la glorificación del guerrero victorioso y la feliz alianza de los linajes por medio del matrimonio, valores de primera magnitud entre la aristocracia del momento y en especial para la Casa de los Velasco.



Ventana hacia la escalera. Detalle.

El deseo de individualizar las facciones emerge de nuevo en los medallones pétreos labrados en las enjutas de los arcos del patio, tanto en su frente exterior, como en el interior, hacia la galería. Componen una amplia y variada galería de facciones y





Patio. Piso superior.



Detalle.



Detalle.



Detalle.

tipos, desde las evocaciones del modelo clásico, hasta sugerencias del mundo oriental, con alguna que otra figura de rasgos casi caricaturescos. El

realismo o la libre interpretación, a veces dotada de fuerte expresividad, que aflora en muchos de los ejemplos apunta como autores a unos tallistas de sensibilidad norteña, sólo parcialmente permeables a los modos procedentes de Italia.

Varias manos y criterios diferentes se pueden distinguir, pues, en este amplio repertorio de cabezas del palacio peñarandino. En cualquier caso, si Bigarny estuvo encargado de la decoración en algún momento, como parece plausible admitir por motivos de variada índole (coincidencia del funcionamiento de su taller en lugar y tiempo, similitud de rasgos formales con otras obras suyas y vinculación laboral con la familia de los comitentes), tendría bajo sus órdenes un nutrido equipo que llevara a cabo sus directrices.

En íntima relación con los modelos compositivos utilizados por el mundo burgalés del segundo cuarto de siglo, se encuentra una bella *portada* que se abre en el claustro del Monasterio de la Vid y que da entrada a la iglesia desde la panda de mediodía, próxima al ángulo con la oriental. El diseño, tanto del conjunto como el de algunos detalles, presenta estrechas similitudes con obras de Bigarny fechadas en torno a 1540, en particular



Monasterio de la Vid. Claustro. Portada de entrada a la iglesia.

con los sepulcros de los Avellaneda, en el monasterio jerónimo de Espeja, de los cuales se conserva en su integridad el perteneciente al obispo don Diego, en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. El medallón de la Virgen con el Niño sostenido por ángeles en el remate, los angelitos tenantes de escudos que se alzan sobre el entablamento, las hornacinas aveneradas abiertas en los pedestales de las columnas y las patas de león con flameros paralelas a los fustes son significativas coincidencias entre esta obra y la composición de los arcosolios de los Avellaneda. En 1539 Felipe Bigarny tenía contratados algunos encargos en "*la obra de la Vid*", que traspasó al escultor Juan Vizcaíno<sup>45</sup>. Pero las proporciones del conjunto, el

modelado de las figuras o el uso de ciertos elementos decorativos, como los empleados en la parte inferior de los fustes de las columnas, denotan no sólo la ausencia de Bigarny en su factura, sino incluso una realización posterior, iniciada quizá la segunda mitad del siglo.

Emparentada también con modelos y con modos de hacer utilizados por el borgoñón se conserva en el Monasterio de la Vid una Virgen con el Niño, venerada con el título de *Nuestra Señora de la Concepción del Monte*. Aunque está muy repintada, es posible reconocer el estilo del entorno de Bigarny. La monumentalidad y los volúmenes redondeados de las anatomías, reforzados por los paños envolventes de la Virgen, vinculan esta



Monasterio de la Vid. Nuestra Señora de la Concepción del Monte.

45. RÍO DE LA HOZ, Isabel del: *ob. cit.*, pp. 319-322.

pieza con otras de Maestre Felipe pertenecientes a los años durante los que trabajó en la Capilla de los Condestables en la Catedral de Burgos, o ligeramente posteriores.

Aún hay otra obra de especial calidad que se puede relacionar con maestros activos en la capital burgalesa. El *relieve de San Juan Bautista*, que ocupa el tímpano de la fachada en la iglesia colocada bajo su advocación en Aranda de Duero, reemplazó seguramente otro anterior. Contiene una espléndida figura de cuerpo entero del santo titular, labrada en altorrelieve, que destaca sobre un fondo de paisaje rocoso. Es una escultura monumental y expresiva, llena de carácter, con cierta agitación en los plegados del manto que se cruza por delante del cuerpo del Bautista. La naturaleza agreste del escenario ha sido trabajada con insistente pintoresquismo. Tradicionalmente data en el siglo XVII, proponemos aquí fecharla en los años 40 del siglo XVI y atribuirle a Juan de Vallejo, por el parentesco que presenta con los relieves que decoran el sepulcro de don Juan de



Aranda de Duero. Iglesia de San Juan. Portada. San Juan Bautista.

Ortega para la capilla de Santiago, en la catedral de Burgos, contratado por dicho escultor y arquitecto burgalés en 1546<sup>46</sup>. En apoyo de esta hipótesis está documentada la presencia de Vallejo por la zona, en 1542 y 1547, con motivo de los informes que emitió para la continuación de las obras en el Monasterio de la Vid<sup>47</sup>.

## LOS AÑOS CENTRALES DEL SIGLO. ESCULTORES DE PALENCIA Y VALLADOLID

La llegada del portugués don Pedro da Costa a la sede episcopal de El Burgo de Osma en 1539 tuvo una serie de consecuencias positivas para el desarrollo artístico de Aranda, pues fue una gran protector de las fundaciones religiosas. Tras la primera visita que efectuó a la iglesia de Santa María, en 1544, se encargaron dos piezas litúrgicas de gran importancia: un sagrario de talla, en sustitución del anterior realizado en piedra, y un púlpito, que en principio se pensó que fuera pétreo, pero que finalmente fue labrado en madera.

Como se ha dicho más arriba, en 1545 se pagaba una importante cantidad, 100 ducados (375.000 maravedíes), a un entallador apellidado Valmaseda, por hacer un *sagrario de madera, en la iglesia de Santa María de Aranda*. Lo elevado de la suma y el hecho de que al año siguiente fueran contratados para la misma iglesia dos artistas activos en Palencia para otro importante trabajo, permiten pensar que se trate de **Juan de Valmaseda**, escultor activo en Palencia durante el segundo cuarto del siglo XVI<sup>48</sup>. El sagrario fue policromado en 1546 por el pintor Francisco de Salamanca.

46. LÓPEZ MATA, Teófilo: *La Catedral de Burgos*, 2.<sup>a</sup> ed., Burgos, 1966, p. 222.

47. CADIÑANOS BARDECI, Inocencio: "Proceso constructivo del Monasterio de la Vid (Burgos)", *Archivo Español de Arte*, t. LXI, 1988, p. 25.

48. Sobre este escultor, véase PORTELA SANDOVAL, Francisco José: *La escultura del siglo XVI en Palencia*, Palencia, 1977, pp. 129-168.

Durante 1546 y 1547 **Miguel de Espinosa** y **Juan de Cambray** trabajaron en el *púlpito de la iglesia de Santa María* de Aranda de Duero<sup>49</sup>, que se adosó al primer pilar del lado de la Epístola. De planta hexagonal, el púlpito repite casi literalmente el modelo proporcionado por el de la Catedral de Palencia, obra de los mismos artistas, en colaboración con Juan Ortiz, Pedro de Flandes y Andrés de Espinosa, contratado en 1541.



Aranda de Duero. Iglesia de Santa María. Púlpito.

El ambón tiene tallados sus cinco frentes con relieves. El central está ocupado en su totalidad por una figura de San Juan Bautista y los otros cuatro se dividen en dos partes. En la mitad inferior, bajo una venera, se representa a los cuatro

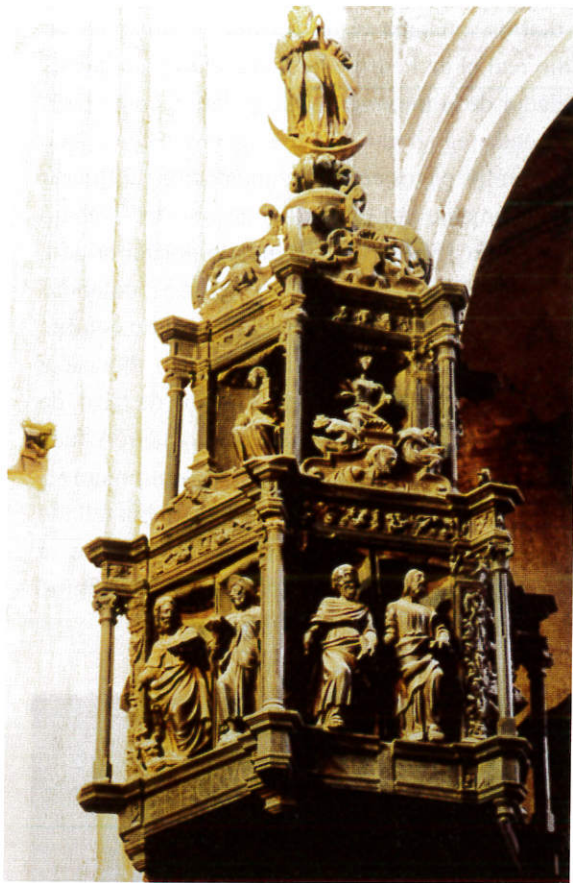


Detalle: San Lucas y San Jerónimo.

Padres de la Iglesia y por encima, dentro de un medallón, a los cuatro Evangelistas. Las parejas resultantes quedan así constituidas por San Marcos y San Agustín, San Juan Evangelista y San Gregorio Magno, San Lucas y San Jerónimo, y San Mateo y San Ambrosio. En el respaldo, adosado al pilar, el escudo del obispo Acosta, con las costillas y la rueda de Santa Catalina, se sitúa entre unas figuras de Adán y Eva y sobre un busto de un Ecce Homo, todo ello trabajado en relieve.

El sombrero tiene una estructura turriforme, similar a algunas custodias. Está formado por dos cuerpos de diferente tamaño, con columnas sobresalientes en los ángulos y pequeñas esculturas de bulto

49. VELASCO PÉREZ, Silverio: *ob. cit.*, pp. 201-206.



Detalle: Sombrero



Detalle: San Bartolomé y Santiago.

redondo dentro de sus encasamientos. Cada lado del cuerpo inferior contiene dos hornacinas con Apóstoles, de los que solamente son identificables la pareja formada por San Bartolomé y Santiago, y la San Andrés y San Juan, ya que las otras figuras carecen de atributos. En el cuerpo superior se encuentran cinco figuras femeninas sedentes entre las que se puede reconocer a Santa Lucía, Santa Catalina, Santa Inés y Santa Bárbara. El sombrero remata con una pequeña imagen de la Inmaculada, que fue policromada por Francisco de Salamanca, al igual que el florón, el letrero del friso y el pie.

Portela atribuye a Cambray el sombrero, con todas sus figuras, no demasiado hábiles y un tanto convencionales, con alguna influencia de Alonso Berruguete, así como los relieves de la escalera. De Miguel de Espinosa son los paneles del ambón, más expresivos y nerviosos<sup>50</sup>.

La *escultura funeraria de María de Borja*, realizada en alabastro y datable a mediados del siglo XVI, se encuentra en la *Colegiata de Roa*<sup>51</sup>. Figurada como orante, carece del habitual nicho donde se incluyen tales representaciones, pero se le ha preparado un singular receptáculo en uno de los pilares que se levantan frente a la capilla mayor, en el del lado del Evangelio. Arrodillada sobre una ménsula, está protegida por una venera con la charnela hacia arriba, como fue frecuente en la escultura burgalesa, aunque es difícil adscribir esta figura a un círculo artístico concreto. El significado de regeneración atribuido a la concha desde la Antigüedad es reforzado aquí por las dos figuritas de genios que dormitan sobre ella, apoyados en la calavera central.

La colaboración de un Juan de Valmaseda en la construcción de la iglesia del Monasterio de la

50. PORTELA SANDOVAL, Francisco José: *ob. cit.*, pp. 198-199 y 214-216 y PARRADO DEL OLMO, Jesús María: *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*, Valladolid, 1981, p. 77.

51. ZAMORA LUCAS, Florentino: *La villa de Roa. Su historia, su Colegiata, varones ilustres*, Madrid, 1965, pp. 271 y 359-360.

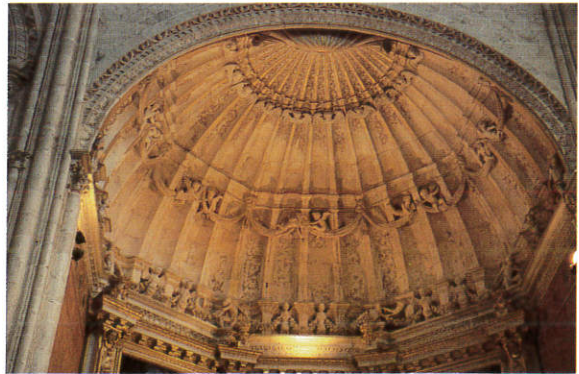


Roa de Duero. Colegiata. Escultura funeraria de María de Borja.

Vid, documentada en 1552<sup>52</sup> no debe mover a confusión. A pesar de que se ocupara de la preparación de las piezas para las pechinas del crucero, siguiendo las instrucciones del arquitecto Pedro de Rasines, no se trata del escultor con el mismo nombre activo en el foco palentino, sino de un "*cantero sacador de piedra*", que dirigía la extracción de las piezas en las canteras de Ciruelos.

Quien sí desempeñó por esos años un importante papel en la *talla pétrea de ciertos elementos arquitectónicos de la iglesia de La Vid* fue el entallador **Juan de la Seca**. Su salario de tres rea-

les diarios igualaba el de Rasines y superaba en medio real el de Pedro Gil, el aparejador, lo que es revelador de la importancia de su labor, como también queda registrado en el mismo orden con el que se anotan los pagos en la documentación, al figurar inmediatamente por detrás del arquitecto. Trabajó al menos en 1552 y 1553, ayudado por un criado, de nombre Pedro. Desde fines de 1552 colaboró con él otro entallador, **Juan de la Peña**. En octubre del año siguiente ambos habían hecho diecisiete capiteles y setenta y dos varas y media de friso, de acuerdo con la traza que se les había dado. A Juan de la Seca se le pagaron, además, dos mil maravedís por dos bloques de piedra donde había tallado dos niños grandes, que serán parte de los que se encuentran en la zona media de la bóveda de horno avenerada que cierra la capilla mayor<sup>53</sup>.



Iglesia del Monasterio de La Vid. Bóveda de la Capilla Mayor.

Eventualmente trabajó en la Vid en 1553 un entallador de apellido **Jaques**<sup>54</sup>, quien hizo "*una rexa de palo torneada... para el vulto del conde*"<sup>55</sup>.

52. CADIÑANOS BARDECI, Inocencio: "Proceso constructivo...", p. 26.

53. *Id.*, p. 28.

54. CADIÑANOS BARDECI, Inocencio: "Proceso constructivo...", p. 26, piensa que es uno de los dos entalladores, de nombre Esteban y Pedro, que trabajaron en la Catedral de Burgos. La datación de la intervención del primero en el coro catedralicio en los años siguientes, en MARTÍNEZ Y SANZ, Manuel: *Historia del templo Catedral de Burgos*, Burgos, 1866 (ed. facsímil, Burgos, 1983), p. 363.

55. Colaboró con él el carpintero de apellido Cabanillas, Archivo Histórico Nacional, Clero, libro 18959, pagos de 10 de diciembre. La referencia del Libro de cuentas ya había sido dada por CADIÑANOS BARDECI, Inocencio: "Proceso constructivo...", p. 26.

El año anterior había realizado ciertas obras en la iglesia de Santa María de Aranda<sup>56</sup>.

Según Loperráez, en 1562 se consagró la iglesia del convento de Sancti Spiritus en Aranda, fundado por el obispo Acosta<sup>57</sup>. Empezadas las obras tan sólo cinco años antes, a tenor de lo transmitido por el mismo cronista, lo inaugurado sería tan sólo una parte de la iglesia conventual, o una capilla provisional, pues a fines de siglo el convento hacía balance con los herederos del cantero Juan de Naveda, fallecido en 1596, por la construcción del "*claustro, coro y capilla*" a partir de 1585<sup>58</sup>. Algunas piezas del retablo se encuentran en lo que fue la capilla del Colegio de la Vera Cruz, en la actualidad ocupada por las funciones de la parroquia de San Juan, sustituyendo en cierto modo al que tendría que ocupar el de esta institución.

De ese desaparecido *retablo del Colegio de la Vera Cruz* se sabe que ya estaba hecho en 1555, cuando murió su fundador, don Pedro de Acuña y Avellaneda, obispo de Salamanca, y que estaba compuesto por siete relieves con los temas de La Virgen con el Niño, Ecce Homo, Cristo atado a la columna, la Piedad, "*María con Jesús*" y dos figuras de San Jerónimo<sup>59</sup>.

Con anterioridad a la destrucción del convento dominico durante la Guerra de la Independencia, Ponz dejó una descripción de su *retablo mayor* y del sepulcro de su fundador<sup>60</sup>. El primero constaba de tres cuerpos y ático, con lo que alcanzaría una altura notable. Se han conservado los tres relieves que se encontraban en el segundo cuerpo (Anunciación, Pentecostés y Bautismo de Cristo), y el Cristo crucificado del remate. Han desapareci-

do otros tres relieves, de los que sólo conocemos los temas figurados en dos de ellos (Llanto sobre Cristo muerto y Sagrada Familia), que se hallaban en el tercer cuerpo. Formaban parte del retablo también diez esculturas de santos. Los cuatro Evangelistas se localizaban en el ático. Las seis figuras restantes, de las que Ponz identificó las de la derecha (San Pedro, Santa Catalina y San Antonio Abad), se situaban en los extremos laterales, distribuidas en las tres alturas del retablo. En el primer cuerpo había cuatro pinturas, dos a cada lado, con los temas de Santo Domingo, la Sagrada Familia, la Magdalena y el martirio de otra santa. El tabernáculo del retablo era, según el académico, "*de muy buen gusto*" y estaba compuesto asimismo por tres cuerpos, en los que se alojaban "*dos figuras de rodillas muy bien pensadas y ejecutadas*". Con excepción de la figura de Santa Catalina, advocación emblemática del Obispo, identificable con una que se encuentra en la actualidad en la iglesia de la Vera Cruz, y de los tres relieves mencionados, nada más ha llegado hasta nosotros.

En cuanto al *sepulcro del obispo Acosta*, no ha quedado ningún resto de él. Se encontraba en el centro del crucero de la capilla y estaba constituido por una cama de jaspe y un yacente de alabastro. El uso del jaspe se convirtió en cierto modo en una seña distintiva del episcopado oxomense, pues las canteras de Espejón se encontraba en los terrenos de la diócesis. Años atrás se había empleado masivamente, por ejemplo, en la capilla de San Pedro de Osma, en la Catedral. Por su calidad marmórea y por su vivo colorido, que proporcionaba un acentuado contraste con el blanco del mármol o alabastro, se utilizó con éxito para componer la cama u otros elementos en los sepulcros del siglo XVI,

56. A. D. Bu., Aranda de Duero, Iglesia de Santa María, Libro 11 (Libro de Fábrica, 1528-1578), cuentas de 1551.

57. LOPERRÁEZ CORVALÁN, Juan: *ob. cit.*, t. I, p. 425.

58. A. R. Ch. Va., Protocolos y Padrones, caja 104-2, fols. 495-498, cuentas realizadas el 15 de diciembre de 1597.

59. CADIÑANOS BARDECI, Inocencio: "El Colegio de la Vera Cruz", *Biblioteca*, n.º 9, 1994, p. 34.

60. PONZ, Antonio: *Viaje de España* (ed. a cargo de RIVERO, Casto María del), Madrid, 1947, p. 1061.

sobre todo en los realizados por Bigarny<sup>61</sup>. La cama tenía unas inscripciones en sus testeros<sup>62</sup> y unos escudos de armas en los costados. Posteriormente, en un momento que no podemos precisar, fue desmontada para componer el púlpito de la capilla. Según Ponz, éste se decoraba en sus frentes con las figuras de Santa Bárbara, Santa Catalina, Santo Domingo, San Juan Evangelista; en los ángulos había unos "bellos niños agrupados".

El retablo se realizaría en torno a 1562, cuando se terminaba la iglesia del convento y el sepulcro, con posterioridad a la muerte del obispo. Habida cuenta de los anteriores contactos entre el Obispo y Juan de Juni, sobre todo la participación de éste en el retablo mayor de la Catedral de El Burgo de Osma, unidos a la leyenda transmitida por Loperráez, acerca de que Acosta había hecho venir desde Italia al escultor<sup>63</sup>, Ponz propuso al escultor francés como posible autor del retablo y del sepulcro de Sancti Spiritus, aunque no se atrevió a asegurarlo. Apoyándose en el texto de Ponz, Ceán, sin haber visto las obras, ni haber recogido información documental sobre ellas, incluyó en el catálogo de Juni el retablo, el monumento funerario y el púlpito arandinos, con lo que tal atribución adquirió carta de naturaleza en la historiografía artística<sup>64</sup>.

La publicación posterior de un documento, fechado en 1563, en el que se afirmaba que Juan de Juni y el pintor Benito Rabuyate habían sido llamados por los testamentarios de don Pedro de Acosta para tasar "ciertas obras de escultura pintura dorado y estofado" en la catedral de El Burgo de Osma y "en santispiritus de la villa de aranda de duero"<sup>65</sup>, invalida la participación de Juni como autor en tales obras y confirma la posible datación, al menos, del retablo, compuesto por relieves, esculturas y pinturas.

Pero ni los relieves ni el Crucificado del retablo que se conservan pueden atribuirse a Juni, mientras que **Juan Picardo** (\*1507) aparece como un autor posible. Afincado en Peñafiel desde unos treinta años antes, era bien conocido por Acosta y su círculo, tras haber llevado a cabo, en unión de Juan de Juni, el "suntuoso" retablo mayor de la catedral de El Burgo de Osma, entre 1550 y 1554, costeados por el obispo<sup>66</sup>. Aunque no es mucho lo que sabemos hasta ahora de Picardo, debió de tener un buen taller, en el que su yerno, Pedro Andrés, que se declaraba vecino de El Burgo de Osma en 1550, desempeñó un importante papel. En los años 30 Picardo había hecho la decoración de una de las mejores capillas funerarias del momento, la perteneciente

61. REDONDO CANTERA, María José: *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*, Madrid, 1987, pp. 68-69.

62. "P. A. S./ Siste gradum: venerare sacri breve marmor Acostae/ si quem nobilitas detinet, aut pietas./ Ille inopi census, terris exempla reliquit./ Jura suis: musis praemia templa Deo./ Et sibi (ne quidquam superesset) membra sepulchro./ Coelo animam, linguis facta canenda, dedit", "D. S./ Fatorum leges lachrimae si rumpere possent/ Rupissent lachrimae marmor, Acosta, tuum/ Musa dolet, sacer ordo gemit lachrimantur egeni:/ Tu Pater (heu) cunctis dulce juvamen eras./ Sed quid flere juvat? si quidem meliore tyara/ Insignis frueris, jam propiore Deo", LOPERRÁEZ CORVALÁN, Juan: *ob. cit.*, t. I, p. 426.

63. LOPERRÁEZ CORVALÁN, Juan: *ob. cit.*, t. I, p. 413.

64. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*, t. II, Madrid, 1800, pp. 362-363.

65. MARTÍ Y MONSÓ, José: *ob. cit.*, p. 450.

66. La intervención de Picardo, apuntada por MARTÍ Y MONSÓ, José: *ob. cit.*, p. 577 fue confirmada por la publicación del contrato por AGAPITO Y REVILLA, Juan: *La obra de los maestros de la escultura vallisoletana. Papeletas razonadas para un catálogo*, t. I: *Berruguete-Juni-Jordán*, Valladolid, 1920, pp. 122-125. Véase ahora MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: "Retablo mayor", en *La ciudad de seis pisos. Las Edades del hombre*, El Burgo de Osma, 1997, pp. 268-271. El calificativo de "suntuoso" figura en el texto del contrato.



a los Manuel en el Convento de San Pablo de Peñafiel<sup>67</sup>. Por entonces también talló algunos relicarios para la catedral de El Burgo<sup>68</sup>. A mediados de siglo, cuando el escultor trabajó junto a Juni en el retablo oxomense, era un experimentado y prestigioso maestro, como se reconoció en 1552-1553, durante la celebración del pleito por el sepulcro de Pedro González de León y su esposa, cuando fue presentado como testigo por parte del cliente, junto a Manuel Álvarez, por ser "*de los mejores oficiales que al presente ay en estos reynos en el oficio e arte de ymagineria e de los bultos*"<sup>69</sup>.

Por todo ello no sería extraño que, para las empresas escultóricas vinculadas más estrechamente a la persona de Acosta, el encargo se adjudicara a Picardo. Por otro lado, su intervención reunía varias ventajas. El escultor tenía un estilo amable y correcto, no exento de animación, de contemplación grata, que sin duda satisfacía fácilmente las expectativas de sus clientes. Además, Picardo estaba establecido en la cercana Peñafiel y no tendría gran inconveniente en labrar la pieza en el lugar de destino, condición que se estableció en el contrato para la realización del retablo de El Burgo de Osma, lo que le permitiría al comitente tener un mejor control sobre lo encargado.

En los tres relieves que conservamos se puede observar una cierta influencia de Berruguete y de Juni. Deudora de los giros helicoidales tan recurrentes en la obra de ambos es, por ejemplo, la Virgen de la Anunciación. Las nerviosas figuras de los Apóstoles que rodean a una Virgen monumental, en la escena de la Pentecostés, poseen concomitancias con obras realizadas por los mismos años por seguidores de Berruguete, en particular por Francisco Giralte y Manuel Álvarez (tendencia al



Anunciación.



Pentecostés.

67. PARRADO DEL OLMO, Jesús: "Juan Picardo al servicio de los Manuel en Peñafiel", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XXXIX, 1973, pp. 521-527.

68. En 1537, GARCÍA CHICO, Esteban: *ob. cit.*, p. 12.

69. MARTÍ Y MONSÓ, José: *ob. cit.*, pp. 177-178.



Aranda de Duero. Iglesia de San Juan-Vera Cruz. Retablo procedente de Sancti Spiritus. Bautismo de Cristo.



Cristo crucificado.

aplastamiento del relieve, blandura de los paños, cabezas expresivas de abundantes cabellos y barbas), a los que se atribuyen los retablos de las iglesias parroquiales de dos localidades cercanas a Peñafiel, Curiel de los Ajos y Quintanilla de Onésimo, realizados en la década de los años 60<sup>70</sup>. Por su parte, torsiones junianas próximas a la incorrección anatómica determinan la talla del brazo que cae en el San Juan del Bautismo de Cristo; en el Crucificado, una magnífica escultura monumental y serena, con cierta blandura de modelado, se mantiene la característica corona de espinas tallada entre los cabellos, tan usada por Juni.

Aún más próxima al estilo del francés se encuentra la escultura de Santa Catalina, por la monumentalidad de la figura, su cuello grueso y los movidos plegados de su indumentaria. Al retablo pertenecerán también algunos restos del ensamblaje que se conserva en el presbiterio. Entre ellos se ve una columna con el fuste estriado y el tercio inferior decorado con talla, tipo de soporte muy usado en los años 50 y 60 del siglo XVI.

Si no fueron certeras las atribuciones de Ponz y Ceán en lo que respecta al retablo, al menos en cuanto a lo que se conserva -el segundo tampoco distinguió dos autorías en el retablo mayor de la catedral de El Burgo de Osma, que adjudicó por completo a Juni-, cabe poner en duda también la asignación del monumento funerario al francés. Por el contrario, Picardo, que sabía trabajar los materiales pétreos, como demostró en el sepulcro de don Juan Manuel para su capilla funeraria en el convento de San Pablo en Peñafiel, ya terminado en 1537<sup>71</sup>, donde también combinó el jaspe y el alabastro, se presenta como el hipotético autor del monumento de Acosta, que se realizaría a continuación del retablo, a partir de la fecha de la muerte del obispo, en 1563. No debía de

70. PARRADO DEL OLMO, Jesús María: *ob. cit.*, pp. 214-219.

71. PARRADO DEL OLMO, Jesús: "Juan Picardo al servicio de los Manuel en Peñafiel", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XXXIX, 1973, p. 521.



Santa Catalina

estar hecho aún en ese año, porque lo que tasó Juni por entonces fue la “*parte de escultura y talla de madera*”; de haberse labrado ya el sepulcro de alabastro y jaspe, seguramente habría sido mencionado en el documento citado más arriba<sup>72</sup>.

## LAS ÚLTIMAS DÉCADAS DEL SIGLO. EL CENTRALISMO OXOMENSE

Durante las últimas décadas del siglo XVI y primeras del XVII se desplegó una intensa actividad retablistica en los territorios de la diócesis de Osma, lo que se dejó sentir igualmente en la zona de Aranda. No fue un fenómeno aislado, sino que

72. Véase nota 65.

73. Se organizó sistemáticamente tras la Visita que efectuó al Obispado en 1597, “*distribuyendo los caudales de las Iglesias en su ornato y decencia*”, LOPERRÁEZ CORVALÁN, Juan: *ob. cit.*, t. I, pp. 463-464.

74. ARRANZ ARRANZ, José: *El Renacimiento sacro en la diócesis de Osma-Soria. II: La escultura romanista en la diócesis de Osma-Soria*, Soria, 1986, pp. 99-113.

75. Archivo Histórico Provincial de Soria (en Adelante A. H. P. So.), caja 2910, fols. 120-121.

formó parte de una campaña dirigida desde la misma sede episcopal para asegurar un adecuado y digno desarrollo del culto, promovido y controlado por la autoridad eclesiástica, en aplicación de los acuerdos adoptados en el Concilio de Trento. Durante los cortos años del episcopado de fray Pedro de Rojas (1595-1602), miembro del Consejo de Castilla, llevó a cabo un extraordinario esfuerzo para proveer las parroquias de los objetos necesarios (retablos, objetos y ornamentos litúrgicos, campanas, etc.). Como muestra de este afán<sup>73</sup>, presente desde los mismos inicios de su mandato, se encuentra la empresa de dotar a todos los templos parroquiales de la diócesis de una arca donde se guardaran los caudales. Se realizaron en serie, según el modelo proporcionado por ensamblador **Francisco Rodríguez** († 1602), a quien se adjudicaron la continuación de la sillería del coro catedralicio y numerosas obras en la diócesis oxomense “*por tener el Cabildo satisfacción de su diligencia, habilidad y pericia*”<sup>74</sup>. Fabricadas en nogal, con una cerradura de tres llaves, cada una tenía un precio de tres ducados. Las destinadas a las iglesias de los arciprestazgos de Roa y Aza se encargaron al ensamblador **Miguel de Pieres**, vecino de Roa<sup>75</sup>.

En la representación escultórica de las imágenes sagradas también se ejerció una tutela vigilante para garantizar su decoro, tanto en lo referente a su ortodoxia de su configuración como a la calidad de su ejecución, a través del control de sus artífices, como se expresaba, por ejemplo, en las *Constituciones Sinodales*, otorgadas por el obispo don Sebastián Pérez en 1586, en las que se ordenaba que “*de aquí adelante no se pueda dar... obra alguna en las iglesias, sino a cada oficial de su oficio, como es... talla a entalladores*” y, en el caso

de que no se hubieran contratado con los adecuados, que "*Nos y nuestro provisor podamos dar las tales obras a otros oficiales*"<sup>76</sup>.

La actividad pasó a ser monopolizada por los escultores, entalladores y ensambladores establecidos en El Burgo de Osma, a veces vinculados de un modo u otro a las obras de la Catedral, como consecuencia de la adjudicación de los contratos directamente desde el Provisorato. El cumplimiento de estos encargos, a veces múltiples, fue posible gracias a la notable concentración de artistas dedicados a la talla que se registró en El Burgo de Osma durante los últimos decenios del siglo XVI y los primeros del XVII. Aún están por precisar detenidamente la procedencia de estos artífices, pues no todos eran naturales de allí, mientras que ciertos apellidos (Logroño, Artiaga o Arteaga, etc.) sugieren una procedencia norteña.

Durante gran parte de la segunda mitad del siglo XVI pervivió la influencia que ejerció el retablo mayor de la catedral de El Burgo de Osma, tanto desde el punto de vista estructural como formal en lo referente a la concepción de las figuras. Más tarde, ya en torno al cambio de siglo, las mazonerías se hicieron más arquitectónicas y se depuraron de ornato y movimiento, mientras que en la escultura se atemperó la carga expresiva y se acentuó el romanismo. Pero las cortapisas de todo tipo (dogmáticas, formales, endogamia de los encargos y medianía en la capacidad de los artistas) redujeron la creatividad.

El más destacado de los retablistas que trabajaron en la zona de Aranda de Duero durante el último tercio del siglo XVI y comienzos del XVII fue Pedro Cicarte. La denominación de "*arquitecto*" (término aplicado a los ensambladores a partir de ahora y hasta el siglo XVIII), con la que se cualifica su oficio en la formalización de los contratos,



El Burgo de Osma. Catedral. Retablo mayor.

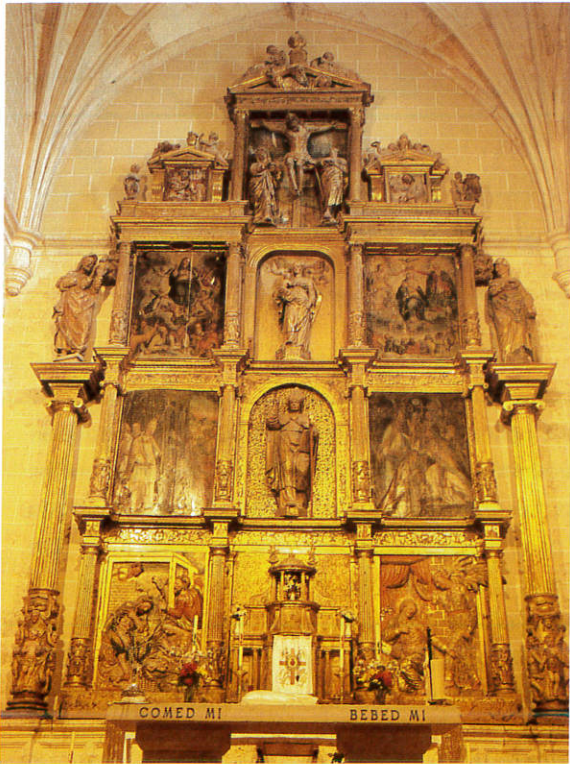
por encima de la de entallador o imaginario, es una buena prueba de cómo se valoraba el efecto de conjunto de la estructura, a veces de mayor corrección que la representación de esculturas y relieves.

La serie de obras de esta etapa que incluimos aquí, se inaugura con el *retablo mayor de la iglesia de Sinovas* (Aranda de Duero), dedicado al santo titular, San Nicolás de Bari. Fue realizado hacia 1570 por **Francisco de Logroño**, documentado por su actividad o vecindad en El Burgo de Osma entre 1557 y 1577<sup>77</sup>. En la última de las fechas colaboraba con Juan de Juni en el retablo mayor de la iglesia de Santa María de Medina de Rioseco (Valladolid), ejecutando modelos proporcionados por el francés.

76. ARRANZ ARRANZ, José: *ob. cit.*, p. 27.

77. MARTÍ Y MONSÓ, José: *ob. cit.*, pp. 482-483; GARCÍA CHICO, Esteban: *ob. cit.*, p. 12; y ARRANZ ARRANZ, José: *ob. cit.*, pp. 49-50.

El retablo de Sinovas posee una estructura arquitectónica muy clara y ordenada, con superposición canónica de órdenes en sus tres cuerpos y ático. Las dos columnas coronadas por esculturas, que se alzan a los lados de la mazonería, y los dos edículos laterales del ático copian la disposición de tales elementos en el retablo mayor de la catedral de El Burgo de Osma. Al mismo tiempo, dada la utilización de pinturas y esculturas para rellenar los encajados, así como el tamaño y la composición de los relieves, es muy probable que este retablo constituya un eco de lo que fue el desaparecido de Sancti Spiritus. La torsión del cuerpo de la Virgen en la escena de la Anunciación es sumamente reveladora del modelo proporcionado por el relieve del mismo tema procedente del convento dominico. La



Sinovas. Iglesia de San Nicolás. Retablo mayor.

Adoración de los pastores, situada en la otra calle lateral del primer cuerpo, conserva, a su vez, la angustia espacial que comprime a las figuras en los relieves de Juni. Un mayor reposo tienen las esculturas de bulto redondo que representan a San Nicolás y la Virgen con el Niño, que se suceden en el segundo y tercer cuerpo de la calle central. En el ático, en el grupo del Calvario, compuesto como las anteriores por figuras talladas en todo su contorno, se acentúan los efectos dramáticos. Completan la iconografía San Mateo y San Marcos, en el ático, y un Padre Eterno, en el frontón del remate.



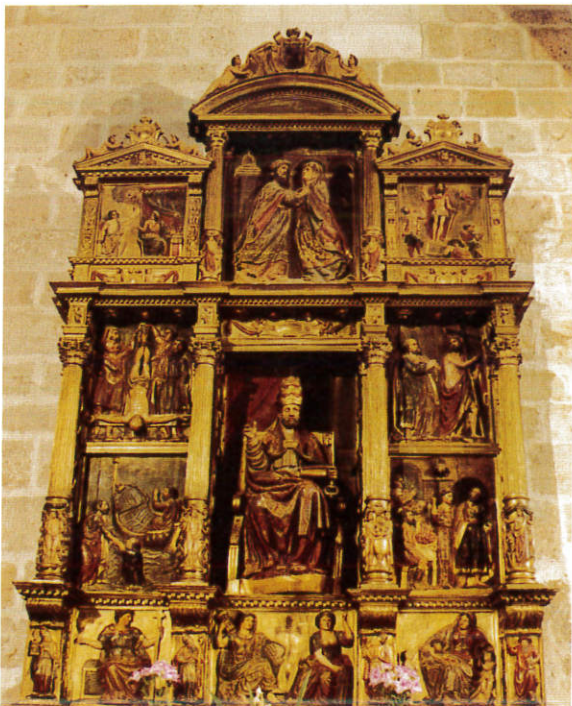
Anunciación

Los retablos laterales de la iglesia parroquial de la Asunción, en Gumiel de Izán son obra del entallador **Juan de Artiaga** (†1595)<sup>78</sup>, documentado desde 1578 en El Burgo de Osma, para cuya

78. ARRANZ ARRANZ, José: *ob. cit.*, pp. 67-70 y 289-291.

catedral intervinieron en el asentamiento del coro<sup>79</sup>. Artiaga se muestra como un seguidor en la distancia de Juan de Juni, de quien toma su canon monumental, las anatomías corpulentas, las figuras de cuello corto y las cabezas expresivas, rodeadas por barbas y cabellos de rizados abultados. Se observan diferencias en la escultura de estos dos retablos, con mayor calidad en las figuras de bulto redondo que en los relieves, cuya ingenuidad y torpeza, sobre todo en los laterales del ático del retablo de San Pedro, quizá sean fruto de la intervención del taller.

El *retablo de San Pedro* se localiza en el lado izquierdo de la cabecera del templo. Es presidido por una figura en bulto redondo de su titular, caracterizado como Sumo Pontífice, sentado en cátedra y tocado con la tiara papal. Ocupa toda la



Gumiel de Izán. Iglesia de la Asunción. Retablo de San Pedro.



Detalle: Cuerpo principal.



Detalle: San Gregorio Magno, La Fe.

calle central, mientras que las laterales se dividen mediante la superposición de dos relieves, en los que se representan escenas de la vida del santo (Cristo andando sobre las aguas y Martirio de San Pedro, a la izquierda; Negación de San Pedro y *Quo Vadis*, a la derecha). El banco es ocupado por las Virtudes (Fe, Fortaleza, Esperanza y Caridad) en los netos, y por los cuatro Padres de la Iglesia (San Gregorio Magno, San Ambrosio, San Agustín y San Jerónimo), esculpidos en los pedestales de

79. GARCÍA CHICO, Esteban: *ob. cit.*, p. 12; ARRANZ ARRANZ, José: *ob. cit.*, pp. 59-60 y 68-70 y ONTORIA OQUILLAS, Pedro: "La iglesia de Santa María de Gumiel de Izán", *Boletín de la Institución Fernán González*, n.º 205, 1985/2, pp. 97-100 y 103-104.

las columnas. En el ático tres edículos contienen el Abrazo ante la Puerta Dorada, en el centro, y la Visitación y la Resurrección, a los lados.

El *retablo de Santiago*, situado en el muro del lado de la Epístola de la cabecera, de dimensiones similares al anterior, presenta algunas diferencias con respecto a él, pues su traza arquitectónica está más elaborada y se da una mayor participación a la escultura en bulto redondo. Unos infantiles atlantes, muy junianos, soportan las columnas del cuerpo principal. Como peculiaridad destacan asimismo los estípites en los extremos del cuerpo superior. El banco es ocupado por cuatro figuras sedentes de los Evangelistas (San Marcos, San Juan, San Mateo y San Lucas), de silueta redondeada por la amplitud de sus paños envolventes. En el ingenuo relieve con Santiago Matamoros, que constituye el tema principal, las figuras humanas quedan relegadas por la sobredimensión del caballo. Mayor calidad tienen las esculturas de San Juan Evangelista y de San Andrés, situadas en las hornacinas laterales, al igual que los robustos desnudos del *Ecce Homo*



Detalle: atlantes y San Lucas.

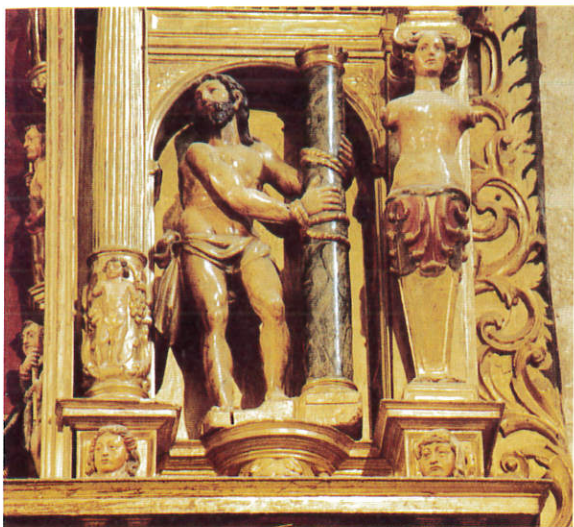


Detalle: San Andrés.



Gumiel de Izán. Iglesia de la Asunción. Retablo de Santiago.

y del Cristo a la Columna, colocados sobre ellos en el segundo cuerpo. Entre ambos, en el encasamiento central, se localiza una figura de Santa Catalina, como recuerdo de la advocación titular del retablo



Detalle: Cristo atado a la columna. Estípite.

que ocupaba antes este lugar. Por encima, un Padre Eterno rellena el tímpano del remate.

La contratación de la policromía de ambos retablos en 1597 con Atanasio Ruiz, pintor vecino de El Burgo<sup>80</sup>, es indicativa de la fecha de finalización de la talla, aunque Artiaga había muerto tiempo atrás.

El *sagrario para la iglesia parroquial de Nava de Roa*, realizado por **Juan Zavalo** ya estaba terminado en 1582<sup>81</sup>. La actividad de este entallador

y ensamblador, vecino de El Burgo de Osma, está documentada desde 1569<sup>82</sup>. En 1583 Zavalo contrató el *retablo para la ermita de la Virgen, en Hinojar del Rey*<sup>83</sup>. Con posterioridad, durante el último decenio del siglo llevó a cabo la mayor parte del *retablo mayor de la iglesia parroquial de Langa de Duero* (Soria), dedicado a San Miguel, que dejó algo inacabado a su muerte<sup>84</sup> y del que, pese a su relativa proximidad a Aranda de Duero, no nos ocuparemos, ya que rebasa los límites geográficos que nos hemos marcado en este artículo -anacrónicos con respecto a la demarcación territorial vigente en el siglo XVI, pero necesarios para acotar el estudio-.

Tras acabarse el *sagrario* de Nava de Roa, se empezó a preparar la capilla mayor para instalar un nuevo retablo. Los canteros Juan Castillo y Pedro de Rasines se encargaron de hacer el sota-banco de piedra<sup>85</sup>. Pero antes de llevar a cabo el retablo, en 1594, **Pedro Cicarte**, entallador y ensamblador establecido en El Burgo de Osma, contrató por 620 reales la *cajonería de la sacristía*, para lo que siguió las condiciones y traza dadas por el entallador **Juan de Zamalloa**, vecino de Nava de Roa<sup>86</sup>.

A continuación, en 1595, Cicarte se comprometió a labrar en ocho meses el *sagrario de la*

80. ARRANZ ARRANZ, José: *ob. cit.*, pp. 289-291. El documento se encuentra en A. H. P. So., caja 2911, vol. 5007, fols. 80-81 (numeración nueva; de aquí en adelante, para los documentos que se presenten una doble numeración, se preferirá la más reciente).

81. A. D. Bu., Nava de Roa, Libro 4 (Libro de Fábrica, 1582-1640), fol. 2. Fue dorado por el pintor arandino Pedro Pérez en 1590, por lo que le pagaron 100 ducados, Id., fol. 35.

82. ARRANZ ARRANZ, José: *ob. cit.*, pp. 114.

83. Por precio de 300 reales y para entregar al año siguiente. La condición de que los tableros fueran lisos es indicativa de que los encasamientos estaban destinados a ser ocupados por pinturas. A. H. P. So., caja 2909, vol. 5004, fol. 171.

84. MARTÍNEZ FRÍAS, José María: "Juan Zavalo y el retablo mayor de la parroquial de Langa de Duero (Soria)", *Celtiberia*, vol. XXXIX, n.º 68, 1984, pp. 227-244 y ARRANZ ARRANZ, José: *ob. cit.*, pp. 117-119 y 327-334.

85. A. D. Bu., Nava de Roa, Libro 4 (Libro de Fábrica, 1582-1640), fol. 19.

86. Id., fols. 43-46. El contrato se firmó el 13 de junio de 1594, A. H. P. So., caja 2910, fols. 181-182. Otras noticias sobre él en ARRANZ ARRANZ, José: *ob. cit.*, pp. 142-143.



iglesia parroquial de Castrillo de Aza, según condiciones redactadas por el ensamblador Francisco Rodríguez y por precio de 40 ducados<sup>87</sup>.

Al año siguiente, Cicarte se hizo cargo del *retablo mayor* de la iglesia, dedicado a *San Antolín*<sup>88</sup>. En 1605 ya estaba asentado, tras haberse traído sus piezas desde el taller oxomense del artista, aunque los pagos se sucedieron hasta 1609. En ese año fue tasado por los entalladores Pedro de Santoyo y Gabriel Pinedo. A partir de 1610, y hasta 1614, se emprendió el dorado del retablo, que llevó a cabo el pintor arandino Pédro Pérez.

El diseño de su ensamblaje revela cierta influencia del mayor de la Catedral de Astorga. Mantiene, a su vez, el recuerdo de las figuras sobre



Fe y Natividad.

columnas en los laterales del retablo mayor de la Catedral de El Burgo de Osma, aunque Cicarte le dio aquí una solución diferente, ya que integró las columnas dentro de la estructura arquitectónica, al duplicar los soportes de los extremos en el primer cuerpo. Las esculturas subidas de este modo al cuerpo superior representan la Fe y la Esperanza. Labradas igualmente en bulto redondo, pero de mayor tamaño son las que ocupan la calle central; se superponen en ella San Antolín, la Asunción (inspirada en la del retablo mayor de la Catedral de El Burgo de Osma) y un Calvario).



Nava de Roa. Iglesia de San Antolín. Retablo Mayor.

Los grandes relieves del primer cuerpo narran el martirio de San Antolín y un episodio de la vida de San Benito (el reconocimiento del criado del rey Totila), en escenas movidas y violentas. En el segundo cuerpo, las figuras de la Natividad, que se corresponde con la de la Epifanía, conservan cierta tendencia a la torsión. En el banco se despliega un amplio repertorio iconográfico del que forman parte los cuatro Evangelistas, San Juan *in Portam Latinam*, Santiago Matamoros, el milagro de San

87. El contrato, del que da noticia ARRANZ ARRANZ, José: *ob. cit.*, p. 120, se halla en A. H. P. So., caja 2910, fols. 96-97.

88. ARRANZ ARRANZ, José: *ob. cit.*, pp. 121-122 y 334-337. El contrato se encuentra en A. H. P. So., caja 2911, vol. 5006, fols. 195-196.



Banco. Detalle.

Benito haciendo brotar el agua, y el martirio de San Valero o de San Vicente. Una pareja de niños atlantes, seguidores de los modelos de Juni, enmarcaba el sagrario, que estaba colocado en el extremo izquierdo.

En 1597 Francisco Rodríguez contrató el *retablo de la iglesia parroquial de La Sequera de Aza*. Cicarte actuó como fiador de este ensamblador

establecido en El Burgo de Osma<sup>89</sup>, que recibió numerosos encargos del obispado por esos años.

Durante las primeras décadas del siglo XVII Cicarte continuó trabajando por la zona. Del prestigio que llegó a alcanzar en la diócesis, y en particular en tierras arandinas, da buena prueba la adjudicación del contrato, en 1607, junto a Gabriel de Pinedo, del retablo mayor de la iglesia de Santa María de Aranda de Duero<sup>90</sup>, trasladado a su emplazamiento actual en 1962. Con él ya se iniciaba claramente una nueva etapa, en la que desaparecía la influencia del retablo de la catedral oxomense. En la estructura se instaló una rígida ordenación clasicista (el trabajo en las cercanas canteras de Espeja de los marmolistas que extraían piezas para el monasterio de San Lorenzo de El Escorial, de modo masivo y exclusivo desde 1579, debió de influir en la difusión del modelo del retablo), mientras que en la escultura se consolidó el triunfo del romanismo, monumental y sereno, desprovisto del patetismo y de la expresividad que aún permanecían en los ejemplos anteriores.

89. A. H. P. So., caja 2911, vol. 5007, p. 376 v.º.

90. MARTÍ Y MONSÓ, José: *ob. cit.*, p. 480.