

Notas sobre pintura del siglo XVI
en la Ribera del Duero: párvulos
hallazgos y otras apostillas

José Luis Hernando Garrido



En unos apuntes recientes pasamos revista a la pintura gótica ribereña anunciando que detendríamos nuestras pesquisas al borde de la primera década del siglo XVI¹, cuando aparecían los primeros atisbos del renacimiento, dejando el incómodo relevo a ojos más expertos que debían abordar el tema durante el próximo curso, precisamente éste del verano de 2002.

Azares del destino, nos hemos visto obligados a ser nosotros mismos quienes tomásemos el testigo, emprendiendo nueva singladura por aguas ribereñas entre cuyas pozas y remolinos no nos sentimos siempre seguros, porque -a Dios gracias- desconocemos todos sus meandros. Intentaremos no tiritar, moquear, ni hipar demasiado. Semejante preámbulo podría ser calificado como fatal cobardía, claro que contemplando los alardes y condecoraciones al uso, a uno se le van quitando las vergüenzas y luego no sabe en qué parar, feneciendo de pura mudez.

Parece inevitable encabezar esta exposición haciendo una reflexión previa: si durante las últimas

décadas del siglo XV la pintura ribereña alcanzó indudables cotas de calidad, la llegada del siglo XVI va a dejarnos un panorama mucho más parco, de una modestia que no cayó en saco roto. Las importantísimas aportaciones de los maestros de Osma², Sinovas³, Roa, San Andrés de Ventosilla o Roa⁴, gestadas durante los últimos años del XV no serán superadas, ni en calidad ni en cantidad por los pintores del Quinientos y aún así, las más de las veces se corresponderán con ejecuciones que pueden ser calificadas de platerescas en el sentido más oropelado del término. Es decir, mucho dorado, mucha mazonería gruesca, mucho balaustre al gusto de Diego de Sagredo, mucha gallinácea y mucho bichejo gallardo, pero escaso dominio de la tridimensionalidad y del espacio. La conquista de éste último fue bastante más empírica que sistemática. En otras palabras, mucho ruido y pocas nueces.

Indicaba Nieto Alcaide que hasta fechas muy tardías no hubo una confrontación clara entre clasicismo y epigonismo gótico-plateresco, citando las guasonas críticas de Juan de Arfe: "...las menudencias de

1. Vid. José Luis HERNANDO GARRIDO, "Pintura gótica en la Ribera del Duero: el arte de contar historias", en *Arte Medieval en la Ribera del Duero. Biblioteca. Estudio e Investigación*, n.º 17 (2002), p. 186.

2. Recientemente salió a comercio en Madrid (casa de antigüedades *Caylus*) una tabla del maestro de Osma con una Virgen lactante emparentable con la Virgen de la lactación de San Bernardo del retablo de San Ildefonso en la catedral de Osma (vid. *El Periódico del Arte*, n.º 54 (2000)).

3. En HERNANDO, *op. cit.*, nota n.º 42, y en relación con el maestro de Sinovas olvidamos cit. el trabajo de Francisco CORTI, "La Santa Ana Triple del Museo Lázaro Galdiano, una anomalía iconográfica", *Goya*, n.º 221 (1991), pp. 258-261.

4. Apuntamos la existencia de una tabla suya con la Misa de San Martín de Tours en la *Colección Simonsen* (Sao Paulo, Brasil) que bien pudiera emparejarse con idéntico tema conservado en el *Museo de Bellas Artes* de Bilbao Vid. Pilar SILVA MAROTO, *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*, II, Valladolid, 1990. pp. 714-715 y fig. 253. Sobre la presencia de retablos y su evolución formal desde el goticismo a las formas renacentes (incorporando frontones, entablamentos, pilas-tras, hornacinas y grutescos) en pinturas del siglo XVI vid. Ana ÁVILA, "Lo gótico en la arquitectura pintada del renacimiento", en *Arte gótico postmedieval (Simposio Nacional del Congreso Español de H.ª del Arte, Segovia, 1985)*, Segovia, 1987. pp. 237-248; id., "La imagen del retablo en la pintura española del primer renacimiento", *Goya*, n.º 219 (1990), pp. 149-155.

5. Fernando MARÍAS, *El siglo XVI. Gótico y renacimiento*, Madrid, 1992. p. 46.

resaltillos, estípites, mutilos, cartelas y otras burle-rías, que por verse en los papeles y estampas flamen-cas y francesas, siguen los inconsiderados y atrevidos artífices y nombrándolas invención, adornan, o por mejor decir, destruyen con ellas sus obras sin guardar proporción ni significado"⁶.

La aplastante inercia de la pintura hispanofla-menca será todavía intensa durante el primer cuar-to del siglo, haciendo difícil la penetración de los nuevos usos transalpinos sólo permeables en forma de arquitecturas y seriados paisajes surgidos en los fondos de tablas al servicio de la primordial actividad pastoral.

Paradigmático es el caso de Pedro Berruguete, artista del que sepamos, no llegó a pintar nada para ningún templo ribereño, una pena, a lo sumo dejó obra cerca de la capital burgalesa (Cogollos) y la parroquial de Santa María del Campo, donde pintó un retablo del que se han conservado cinco esplén-didas tablas, cuatro atrapadas entre la mazonería de otro retablo dieciochesco que se instaló en el trascoro del templo y otra más en la cumbre de un retablo lateral de la capilla mayor. Son cosas que ocurren con el paso del tiempo y el cambio de gustos, auténticas exquisiteces a nuestros ojos aunque para nuestros tatarabuelos merecieran ser galeotes de trastero o rehenes de chamarilería.

Algunas pinturas del palentino delatan rasgos goticistas mientras que otras (p. ejem. la Degolla-ción del Bautista o el Bautismo de Cristo) satisfacen completamente la alborada del primer renacimien-to en tierras castellanas. Un renacimiento al que se

adhiere Berruguete tras abandonar Paredes de Nava en la temprana data de 1475 y establecerse quizás en Umbria⁷, donde se impregnó de las esen-cias de Piero della Francesca, Paolo Ucello o Giorgio Martini. Recientemente Fernando Marías y Felipe Pereda se sumergieron en el documento de 1477, nunca publicado antes, aunque citado por Luigi Pungileoni (1822), y conservado en el *Archivio di Stato* de Urbino donde un tal "Perus Spagnuolus", de oficio "pictor", sirviente en el palacio ducal de los Montefeltro, había sido bru-talmente agredido con una buena somanta de bas-tonazos en la cabeza por el chulesco aristócrata Bartolomeo Brandani. A buen seguro que nunca sabremos lo que ocurrió. Al final, el contencioso se resolvió tras recibir el hispano una extrajudicial indemnización por valor de 200 florines que juzgó aceptable sin llegar a mayores. Señalan los mismos autores que el profesional pudiera haber firmado una pintura obrada por Gusto de Gante después de su fallecimiento sin que tengamos certeza alguna en identificar al zurrado desconocido con el artis-ta de Paredes⁸.

Berruguete, de extracción hidalga, y quizás conocido del obispo Diego Hurtado de Mendoza (1473-1485), no aparece documentado en la Península hasta 1483, cuando se le señala en Toledo. Otros consideran que su aparición en la capital del Tajo debe remontarse a 1488, quizás coincidiendo con la estela del nuncio don Francisco Ortiz (ca. 1430-1508) que residía asi-duamente en Italia⁹. Tamaña vocación viajera con destino a Europa -de haber sido cierta- fue excep-cional entre los artistas castellanos de la época,

6. Víctor NIETO ALCAIDE, "El problema de la asimilación del renacimiento en España", en *Actas del IX Congreso Español de H.^a del Arte*, León, 1992. *El Arte español en épocas de transición*, León, 1994. p. 109.

7. Vid. Pilar SILVA MAROTO, "Palencia en el siglo XV: pintura y sociedad", en *Actas del III Curso de Cultura Medieval*, Aguilar de Campoo, 1991, Madrid, 1993. pp. 38-39.

8. Vid. Fernando MARÍAS y Felipe PEREDA, "Petrus Hispanus en Urbino y el bastón del *gonfaloniere*: el problema Pedro Berruguete en Italia y la historiografía española", *AEA*, LXXV, n.º 300 (2002), pp. 361-380.

9. MARÍAS y PEREDA, *op. cit.*, p. 379.

aunque no podamos olvidar al riojano Juan de Nalda formado con el provenzal Changenet o a nuestro paisano Alonso de Sedano que aparece documentado en Palma de Mallorca entre 1485 y 1489¹⁰, como vemos, bastantes siglos antes que el fenómeno del turismo de masas llegará a la Península. No podemos afirmar lo mismo del alemán Alejo Fernández, activo en Córdoba y Sevilla a caballo entre los siglos XV y XVI, que pudo echar mano de estampas bramantinas sin haberse formado necesariamente en Italia o de Juan de Borgoña, documentado en Toledo desde 1494, que pudo conectar con lo transalpino desde el sur de Francia y recibir la influencia berrugetesca.

No hay más que ver la tabla de la Degollación del Bautista (ca. 1485) para advertir cómo el pintor palentino ha conseguido avanzar con pulso firme hacia la conquista del espacio perspectivo al tiempo que lo enfatiza con una luz domesticada e incorpora pilastras pseudocorintias "a la romana" con apostillas epigráficas -en el friso que remata la gran puerta aparecen las letras "FC DX"- relativas al gran *Dux* de Urbino Federico de Montefeltro (*Federicus Dux*). En realidad el estilo en la Degollación del Bautista o el de los reyes de la predela de Paredes de Nava puede ponerse en conexión con los trabajos acometidos para el estudio de Urbino aunque la duda nos rodee.

También nos dejó obra trabajando para la Cartuja de Miraflores (la Anunciación y el retablo de San Juan Bautista), la parroquial de Cogollos (una tabla con la Misa de San Gregorio en el *Museo de Burgos*) y más cerca de nuestro terruño, para el retablo mayor de la colegiata de

Covarrubias, advocado a los Santos Cosme y Damián (ca. 1490). De este último, sólo se ha salvado una de las tablas, donde se ilustra la famosísima escena del milagro de la pierna, singular manifiesto que escandalizaría a nuestros racistas más abyectos. El caso es que la obra pudo ser encargada por Diego Fernández de Castro, abad de la colegiata y familiar del papa Sixto IV, que habría conocido al pintor palentino en Italia¹¹.

Otro de los pintores más fascinantes del cambio de siglo en Castilla fue Juan de Flandes, Juan Flamenco, que obró un retablo-tríptico dedicado a San Juan Bautista destinado al coro de legos de la burgalesa Cartuja de Miraflores (1496-1499) y que fue expoliado por el general d'Armagnac durante la Guerra de la Independencia (las tablas supervivientes se conservan hoy en una colección particular madrileña, otra en Ginebra, el *Museo de Bellas Artes* de Cleveland y el *Museo Mayer van den Bergh* de Amberes)¹².

Pero no parece que nuestros pintores fueran seducidos por el "chupinazo" que significaba el futurista manifiesto italiano -más allá del conocimiento del arte eyckiano, de Gerard David o de Roger van der Weyden- que Berruguete nos dejó en Santa María del Campo, feraz villa donde años después también intervino Diego de Siloé con trazas de singular modernidad.

La clientela burgalesa iría por derroteros más conservadores, enfrascada en la adquisición de productos de importación flamenca o encargando creaciones a pintores locales cuyo gusto permanecía varado a la *maniera* nórdica.

10. Vid. Gabriel LLOMPART, *La pintura medieval mallorquina*, vol. 1, Palma, 1977. pp. 91-92 y vol. 4, 1980. pp. 221-221; Tina SABATER, *La pintura mallorquina al segle XV*, Palma, 2000. pp. 337-340.

11. Pilar SILVA MAROTO, *Pedro Berruguete*, Salamanca, 1998. p. 143.

12. Cf. Didier MARTENS, "Identification du "tableau de l'Adoration des Mages" flamand, anciennement à la Chartreuse de Miraflores", *Annales d'Historie de l'Art et Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles*, XXII (2000), pp. 59-92. Vid. además M.ª Pilar SILVA MAROTO, "Juan de Flandes", en *Les primitifs flamands et leur temps*, Tournai, 2000. pp. 573-583 y 645-646.

Así, comprendemos mejor el gran éxito de artistas como Diego de la Cruz (que colaboró con Gil Siloé en la policromía de sus retablos) o Alonso de Sedano (activo hasta 1525). Por nuestras tierras habría que reconocer el fervor hacia las fórmulas flamenquizantes en los trabajos de los maestros de Sinovas y San Andrés de Ventosilla. Toda una rica generación de artistas que tan meticolosamente estudiaron Pilar Silva desde Madrid y Horacio Corti desde Buenos Aires.

Para Pilar Silva los pintores castellanos del cambio de siglo, al igual que sus comitentes, son tremendamente heterogéneos, a lo que debemos sumar una evidente indefinición estilística, moviéndose entre los modelos flamencos y los repertorios ornamentales y arquitecturas italianizantes¹³. Y tampoco es igual pintar una tabla para el vistoso *studiolo* de un humanista donde se valoraba el exquisito refinamiento técnico que un gran retablo colmado de doraduras para una de nuestras iglesias monásticas o parroquiales. Nada hemos conservado de otro tipo de encargos: sargas, techumbres, escudos de armas, banderolas, palios, cenotafios, cirios pascuales, etc., a lo sumo algunos restos de pintura mural en Brazacorta y el interesante ciclo claustral de Valbuena de Duero.

De "manierismo inicial" calificaba Ibáñez la pintura ejecutada en tierras burgalesas entre los años que van aproximadamente de 1525 a 1550¹⁴, bien fuera desde la asimilación de Rafael leído en clave nórdica y cuyo máximo artífice será León Picardo, artista al servicio del obispo, interlocutor de Diego de Sagredo en las *Medidas del Romano*

(1526), habitual pintor de retablos de Felipe Vigarny y Diego de Siloé¹⁵, o desde otros autores anónimos como el ya citado maestro de Sinovas o el maestro de Mambrillas de Lara.

La pintura burgalesa del segundo tercio del XVI ha sido tradicionalmente definida como modesta y retardataria¹⁶, como producción de segunda fila.

Es cierto que los encargos escultóricos fueron mucho más pródigos y meritorios. Los pintores siguen las huellas de la generación de artistas anteriores, instruidos en el *ars nova* nórdica, aunque añadiendo más y más elementos de cosecha rafaellesca y sustituyendo las características anatomías flamencas, casi expresionistas de pura distorsión, por nuevos prototipos convencionales, más serenos y menos apasionados. Claro que cultivar los modelos proporcionados por un grabado (Schongauer, van Scorel, van Orley, Lucas de Leyden), y además hacerlo de forma seriada y recetaria, por mucho que se acuda al manantial sublime de los grandes maestros italianos, no constituye garantía alguna de resultado feliz.

La pintura castellana del Quinientos asistirá al juego dialéctico entre la pervivencia de un criterio "presentativo" sólo verosímil y la progresiva admisión de un sistema "representativo" que sustituya las jerarquías naturales de ordenación de personajes en la escena por una nueva jerarquía emanada de la caja perspectiva que dependía del punto de vista del espectador, incluso se ha hablado del renacentista como de un arte más democrático, cosa que resulta de lo más discutible¹⁷. Para Francisco de Holanda,

13. Pilar SILVA MAROTO, "La pintura castellana en tiempos de Gil de Siloé", en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloé y la Escultura de su época*, Burgos, 1999. Burgos, 2001. p. 102.

14. Alberto C. IBÁÑEZ PÉREZ, "Arquitectura, escultura, pintura y artes menores del siglo XVI", en *H.ª de Burgos. III. Edad Moderna* (3), Burgos, 1999, p. 140.

15. Vid. Pilar SILVA MAROTO y Damián LUENGO PEDRERA, "Identificación del verdadero estilo de León Picardo", *AEA*, n.º 273 (1996), pp. 23-44.

16. IBÁÑEZ, *op. cit.*, p. 143.

17. MARÍAS, *op. cit.*, p. 71.

la pintura flamenca satisface más que ninguna otra procedente de Italia "la cual no le hace llorar una sola lágrima [...] a mujeres parecerá bien, principalmente a las muy viejas y muy mozas, y ansimismo a frailes y a monjas, y a algunas caballeros desmúsicos de la verdadera armonía". Sin duda el arte flamenco, o si lo prefieren el arte flamenco enmascarado, a juzgar por éste y otros testimonios, perdurará mucho más de lo imaginable.

Matías Díaz Padrón y Dolores Monereo nos dieron a conocer una buena colección de tablas pintadas por el maestro de Ventosilla, personalidad artística identificada y bautizada por Post en su monumental obra sobre la pintura hispana¹⁸. En realidad la Ventosilla, aldeaña a Gumiel de Mercado, fue sitio real de caza habilitado por el todopoderoso Duque de Lerma, para disfrute propio y del monarca Felipe III, donde Tiburcio Espanoqui y Jerónimo de Soto -y quizás también Francisco o Juan Gómez de Moradiseñaron singular caserón escurialense que debieron ejecutar Pedro de Buega Corlado y Juan de Miranda¹⁹. De hecho, las tablas del maestro de Ventosilla debieron obrarse poco después de 1510 destinadas al retablo del humilde templo tardorrománico²⁰, cuando la finca fue adquirida por don Bernardo de Rojas a doña Juana la Loca. Años después pasó al señorío de Medinaceli, época en que las tablas (con escenas de la Asunción, Nacimiento de Jesús, Bautismo de Cristo y Decapitación del Bautista) fueron acopladas en dos mazonerías del siglo XVII portadoras de escudos del mismo linaje.

Junto a estas tablas se custodian otras cuatro en el palacio -proceden sin duda de una predela- representando a los santos sanadores San Antonio Abad, San Sebastián, Santa Apolonia y Santa Lucía. El maestro de Ventosilla parece proceder de Tierra de Campos, pintor sobre el que influyeron Juan de Borgoña y Pedro Berruguete, presentando además alguna que otra analogía con Juan Soreda.

Del mismo maestro de Ventosilla se conserva obra en el *Museo Cerralbo* (Madrid), Montuenga (ca. de Medinaceli), calvarios en Tubilla del Lago y el *Museo de Valladolid*, seis tablas con el Bautismo de Cristo, la Natividad y un apostolado de la parroquial de Torregalindo (las tablas con parejas de apóstoles desaparecieron tiempo atrás).

En uno de los retablos laterales de la parroquial de Torregalindo se encuentra empotrada otro lote de tablas con el martirio de San Blas, el mismo santo bendiciendo a los animales salvajes y un pasaje de la vida de Santa Elena que podrían atribuirse al mismo maestro, además de otras dos tablas con Santo Tomás repartiendo el tesoro a los pobres y curando a los enfermos en la parroquial de Rábano (Valladolid) y otras con una Crucifixión e historias de la vida de San Bartolomé en Fuentemolinos que a juicio de Ana Avila están tomadas de las estampas del Martirio de los Inocentes y de Dido abiertas por Raimondi interpretando a Rafael²¹.

18. Chadler Raftern POST, *A History of Spanish Painting. The Later Renaissance in Castile*, Cambridge, tom. XIV, 1966, p. 139; Matías DÍAZ PADRÓN y M.^a Dolores MONEREO VELASCO, "El Maestro de Ventosilla: nuevas obras", *AEA*, LVI (1983), pp. 355-376.

19. Vid. René Jesús PAYO HERNANZ, "El Palacio Ducal de Lerma y la arquitectura señorial burgalesa durante la primera mitad del siglo XVII", en *Lerma y el Valle del Arlanza. Historia, Cultura y Arte*, coord. de Adriano Gutiérrez Alonso, Burgos, 2001, pp. 151-152.

20. En *Biblioteca*, n.º 17, publicamos un par de antiguas fotografías de La Ventosilla donde se aprecia el aspecto que ofrecía la vieja iglesia derruida (HERNANDO, *op. cit.*, figs. 32-33, y que se reprodujo también en el programa gomellano de fiestas en septiembre de 2002), entonces no pudimos agradecer a don Alvaro Monzón su inestimable colaboración, sirva esta nota para excusar el imperdonable olvido y recargar la carbonilla de nuestro desmemoriado tintero.

21. Ana ÁVILA PADRÓN, "Influencia de Rafael en la pintura y escultura españolas del siglo XVI a través de estampas", *AEA*, n.º 225, LVII (1984), p. 88.



Fig. 1. Angeles portando las *arma Christi*. Cumbre de tabla con historias de la vida de San Bartolomé. Iglesia parroquial de Fuentemolinos.

Esta última pieza está compuesta por el encaje de tres tablas, la cimera con los ángeles portando los símbolos de la pasión [Fig. 1] (como en los laterales de la cumbre del retablo de Olivares de Duero), debajo otras dos con la resurrección del hijo del rey Polinio (izquierda) [Fig. 2] y la liberación de su hija poseída por el demonio (derecha) [Fig. 3]²². Caracterizan al maestro la abundancia de dorados y los nimbos (con frisos de arquitos colgantes), además de sus arquitecturas límpidas sin remedos goticistas (que sí están presentes en otras obras del autor). Llama la atención que muchos devotos hayan arañado las tablas con la intención de destruir la pareja de imágenes demoniacas representadas, algo común en numerosas pinturas hispanas donde existe inquietante constancia satánica. Como siempre, aún mutilada y quizás por

eso, para evitar un desabrido mal de ojo, resulta fascinante la figura del demonio²³.

Tal vez habría que reconsiderar la identificación de la tabla izquierda, pues parece encajar mejor -tal y como apreciamos en una de las que León Picardo pintó hacia 1515 para la iglesia de San Esteban en Burgos- con el pasaje del rapto de San Bartolomé recién nacido por Satanás. Se trata de una curiosa historia -la del diablo ladrón de niños- estudiada de antiguo por Guy de Tervarent y Baudoin de Gaiffier, y que ha perdurado bien arraigada en el subconsciente colectivo hasta fechas recientes²⁴. Una pareja siríaca de real estirpe que padecía una infausta infertilidad consiguió finalmente engendrar una criatura cuyo progenitor prometió entregar al servicio de Dios. El niño, futuro San Bartolomé, nació dotado de una extraña virtud: ser capaz de aplacar y dominar a los demonios, cualidad que en buena lógica soliviantó al propio Satán, quién decidió raptar al ultrapoderoso niño para abandonarlo en los montes nevados del entorno hasta que muriera de frío, sustituyendo *ipso facto* al apóstol por un diablejo enmascarado. Singularísima resulta la cubierta que cierra el espacio, con bóveda de medio cañón y jácenas de tradición mudéjar que rematan en ménsulas de rollos.

En el parco testimonio de Fuentemolinos faltarían, al menos, otro par de pasajes para que la leyenda de San Bartolomé fuera susceptible de ser leída e interpretada (al menos sí se han conservado en las

22. DÍAZ y MONEREO, *op. cit.*, p. 374. La iconografía demoníaca del apóstol Bartolomé es exhaustivamente estudiada en SILVA y LUENGO, *op. cit.*, pp. 29 y ss.

23. Cf. Joaquín YARZA LUACES, "Fascinum. Reflets de la croiance au mauvais oeil dans l'art médiéval hispanique", *Razo. Cahiers du Centre d'Études Médiévales de Nice*, 8 (1988), pp. 113-127. Vemos un elocuente rasurado sobre el rostro del demonio disfrazado de mujer -al igual que en el retablo de San Andrés de Ventosilla o el de la capilla de los Coria de la colegiata de Berlanga de Duero donde está dotada de diminutos cuernecillos- en una tabla del maestro de Villalonquéjar donde se ilustran las tentaciones de San Antonio (vid. María Pilar SILVA MAROTO, *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga. II*, Valladolid, 1990. fig. 131). Sobre la fascinación y su importancia en la vida cotidiana vid. además los textos introductorios de Jacobo SANZ HERMIDA, *Cuatro tratados médicos renacentistas sobre el mal de ojo*, Salamanca, 2001.

24. "Le diable, voleur d'enfants", en *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Miscel.lànea d'estudis literaris, històrics i lingüístics, II*, Barcelona, 1936. pp. 3 y ss., cit. en SILVA y LUENGO, *op. cit.*, p. 30.



Fig. 2. Resurrección del hijo del rey Polinio. Tabla con historias de la vida de San Bartolomé. Iglesia parroquial de Fuentemolinos.

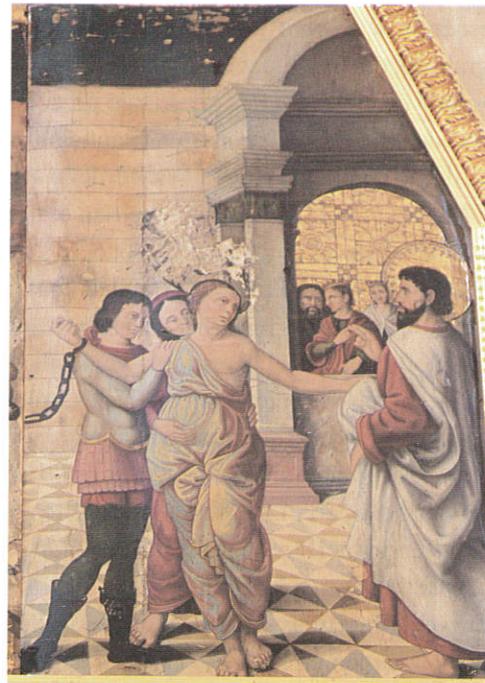


Fig. 3. Liberación de la hija del rey Polinio poseída por el demonio. Tabla con historias de la vida de San Bartolomé. Iglesia parroquial de Fuentemolinos.

tablas atribuidas a León Picardo para un retablo de la parroquial de San Esteban de la capital burgalesa encargado por Francisco de Gumiel y compuesto por Vigarny hacia 1516-19)²⁵: un sacerdote judío encuentra el cuerpecillo aterido de San Bartolomé niño y, el mismo santo, ya adulto, en el templo de Astaroth, cuando la estatua del dios pagano queda destruida al exorcizar Bartolomé a un hombre poseído. En Fuentemolinos sí disponemos, a la derecha del casero ensamblaje, la escena de la liberación de la hija de Polinio -vestida con una túnica drapeada excelentemente pintada- merced a la intervención de un resolutivo San Bartolomé, cubierto aquí con un

manto níveo. Contrastando con la tabla pareja, la cubierta del espacio se soluciona mediante bóveda de cañón que apoya sobre pilastras clasicistas. Poco que ver con el castizo cierre anterior. Es interesante señalar que la devoción a San Bartolomé estuvo muy extendida desde época medieval, considerándole óptimo abogado para librar a los posesos de sus enajenadas conductas satánicas²⁶, seguramente tomando por tales a retrasados mentales y pobres dementes.

La actividad del maestro de Ventosilla se extenderá hasta Valdearcos de la Vega (Valladolid) y un retablo con la Virgen del Rosario -inspirado

25. Vid. César Alonso PORRES FERNÁNDEZ, "Identificación de un retablo de Vigarny y Picardo que se daba por desaparecido", BIFG, n.º 211 (1995), p. 368; René-Jesús PAYO HERNANZ, "El patrocinio artístico de la familia Gumiel en Roma y Burgos", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXXIII (2001), pp. 268-271. Fue Bartolomé impagable "mano de santo" contra el demonio, devoción familiar de los Gumiel, potentes mercaderes burgaleses que no repararon en gastos para obtener reliquias del santo en el monasterio romano de San Anastasio y que se trajo Francisco de Gumiel -protonotario apostólico y persona de confianza del papa Julio II- hasta la parroquia de San Esteban de Burgos.

26. Santo sanador contra las convulsiones, crisis espasmódicas y enfermedades nerviosas, además de patrón de curtidores, peleteros y carniceros, vid. Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, tom. III-I, Paris, 1958. pp. 180-184.

por estampa de Durero y la composición del célebre grabado de Fra Francesc Domènech (1488)-depositado en el *Museo del Prado* que procedía en realidad de la iglesia del monasterio santiaguista de Uclés, desde donde fue a parar al madrileño *Museo de la Trinidad* (1873)²⁷. También podrían ser suyas algunas tablas de las parroquias de Alcocer y Santa Eulalia de Mérida en Peñalver (Guadalajara)²⁸. Su movilidad geográfica fue pues considerable. Es difícil valorar por qué el maestro de Ventosilla asumió la ejecución de un retablo para Uclés, sólo nos atrevemos a imaginar que fuera encargado por los patronos vinculados al real sitio de Ventosilla y señorío lermeno: don Luis de Sandoval y Rojas, II conde de Lerma y III marqués de Denia, mayordomo mayor de la reina Isabel que durante su aciago encierro en Tordesillas, ostentó el cargo de comendador de la Orden de Santiago en Paracuellos²⁹.

En algunas tablas del aparatoso retablo mayor de Olivares de Duero [Fig. 4], donde hacia 1520-21 participaron los entalladores Pedro de Guadalupe y Alonso Berruguete³⁰, queda plasmado el peculiar



Fig. 4. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Olivares de Duero (Valladolid).

27. Matías DÍAZ PADRÓN y Dolores MONEREO VELASCO, "Un retablo del Maestro de Ventosilla, inédito en los depósitos del Museo de Prado", *Boletín del Museo del Prado*, n.º 13 (1984), pp. 57-63. Una nueva hipótesis sobre el uso de la famosa calcografía del Rosario del fraile dominico barcelonés Francesc Domènech (originalmente utilizado como portada del libro de Michel de Lille, discípulo dilecto de Alain de Rupe) para el retablo mayor de la parroquial de Santa María en Gumiel de Hizán, villa íntimamente ligada a la biografía de Santo Domingo, creador propagador de la práctica piadosa del rezo del Rosario amén de martillo de herejes en Patricia ANDRÉS GONZÁLEZ, "En torno a la iconografía gótica en la Ribera del Duero: iconografía gomellense [sic] a fines del medievo", en *Arte Medieval en la Ribera del Duero. Biblioteca. Estudio e Investigación*, n.º 17 (2002), pp. 295-314.

28. Vid. además F. Javier RAMOS GÓMEZ, "Consideraciones en torno a la pintura del Renacimiento en Guadalajara y Sigüenza. Reflexiones metodológicas y estado de la cuestión", en *Arte e Identidades Culturales. Actas del XII Congreso del CEHA, Oviedo, 1998. Homenaje a D. Carlos Cid Priego*, Oviedo, 1998. p. 647.

29. Vid. Luis CERVERA VERA, *La villa de Lerma en el siglo XVI y sus ordenanzas de 1594*, Burgos, 1976. p. 22.

30. Vid. Jesús María PARRADO DEL OLMO, "Pedro de Guadalupe (?-1530) y la evolución del retablo castellano en el primer cuarto de siglo XVI", en M.ª Carmen Lacarra Ducay (coord.), *Retablos esculpidos en Aragón del Gótico al Barroco*, Zaragoza, 2002. pp. 87-88; Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, "El retablo mayor de la iglesia parroquial de Olivares de Duero", *BSAA*, XX (1953-54), pp. 31-41; Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, Jesús María PARRADO DEL OLMO y Mariano NIETO PÉREZ, *Catálogo de la exposición de la restauración del retablo mayor de la iglesia parroquial de Olivares de Duero*, Valladolid, 1986. Se utilizan por vez primera en el retablo de Olivares las columnas abalaustradas recomendadas por el toledano Diego de Sagredo en su *Tratado* (1526), además de capiteles esquinados con volutas orientadas hacia el frente y baricéfalas simétricas. Los frisos presentan cabezas de serafines o medallones con sirenas afrontadas y sirenas y centauros rematados en roleos, motivos que recuerdan otros similares en la reja del sepulcro de Anaya de la seo vieja salmantina. Vid. Amelia GALLEGU DE MIGUEL, "El sepulcro del arzobispo Anaya Maldonado, de la Catedral Vieja de Salamanca, y la obra del Maestro Hilario", *Goya*, n.º 216 (1990), pp. 222-227.

estilo de Juan Soreda (cf. rey David [Fig. 5], sibila Frigia [Fig. 6] y tortura [Fig. 7] y decapitación [Fig. 8] de San Pelayo), pintor conocido por Martín González como "maestro de Olivares" y por Gudiol como Juan de Pereda, que debió formarse entre los talleres de Juan de Borgoña y el maestro de Ventosilla, pudo viajar a Italia y desarrollar después el oficio por tierras de Soria y la diócesis de Sigüenza que entonces era dependiente de Toledo. Estuvo avocinado

en el Burgo de Osma, donde falleció poco antes de 1537³¹.

Contemporáneo de los Hernandos (Yáñez de la Almedina y de los Llanos), Correa, Comontes y de Vicente Maçip, fue insistente en el uso de estampas germánicas³², "hurtando" composiciones según escribió Palomino³³. También se dejó llevar por los fondos arquitectónicos antiquizantes, el difuminado de Leonardo o los desnudos de Miguel Ángel³⁴.

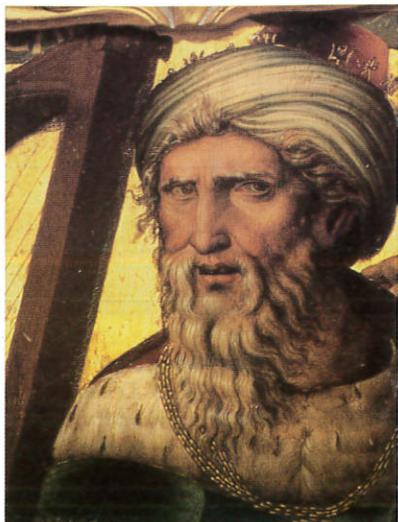


Fig. 5. Rey David. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Olivares de Duero (Valladolid).

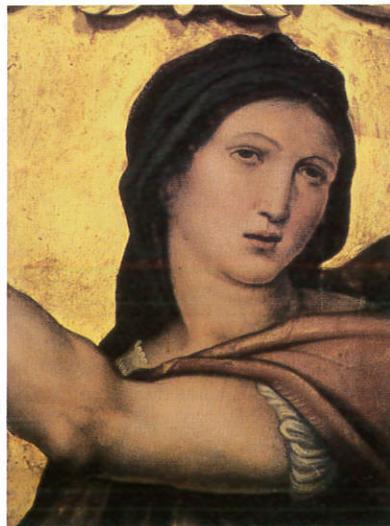


Fig. 6. Sibila Frigia. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Olivares de Duero (Valladolid).

31. Vid. Rogelio BUENDÍA, "Pintura", en *El Renacimiento*, "H.^a del Arte Hispánico, III", Madrid, 1978. pp. 239-241; Ana ÁVILA PADRÓN, "El pintor Juan Soreda. Estudio de su obra", *Goya*, n.º 153 (1979); pp. 136-145; id., "Juan Soreda y no Juan Pereda. Nuevas noticias documentales e iconográficas", *AEA*, LII, n.º 208, (1979), pp. 405-424. Apostillas biográficas en Aida PADRÓN MÉRIDA, "Una predela de Juan Soreda en el Museo Lázaro Galdiano", *Goya*, n.º 234 (1993), pp. 355-359, Isabel MATEO GÓMEZ, "La pintura española del primer Renacimiento", en *La pintura en Europa. La pintura española*, tom I, Milán, 1995. p. 213.

32. Cf. Ana ÁVILA, "Influencia de la estampa en la obra de Juan Soreda", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, VI-VII (1981), pp. 81-93; id., "Repercusión de la "Batalla de Cascina" en la pintura española de primer renacimiento", *Goya*, n.º 190 (1986), pp. 194-201.

33. Vid. ÁVILA, "Influencia de Rafael en la pintura...", pp. 58-88. Donde estudia el uso de una estampa de Raimondi y otra de Veneziano basada en un cartón rafaelesco para tapiz en la *deesis* del retablo de Santa Librada de la catedral de Sigüenza. En el mismo martirio de San Pelayo del retablo de Olivares de Duero utilizó otro grabado de Marco de Ravenna inspirado en el famoso grupo romano del Laocoonte.

34. José Carlos BRASAS EGIDO, "Pintura", en *H.^a del Arte de Castilla y León. Tom. V. Renacimiento y Clasicismo*, Valladolid, 1996. p. 295. Juan Soreda mantuvo vínculo directo con el cardenal Bernardino López de Carvajal, obispo que fue de Sigüenza entre 1495 y 1511, años durante los que el prelado siguió residiendo en Roma (cf. RAMOS, *op. cit.*, p. 650). Otras atribuciones de compleja filiación en Aida PADRÓN MÉRIDA, "El retablo de Bolea y sus autores", *Goya*, n.º 241-242 (1994), pp. 22-31.



Fig. 7. Martirio de San Pelayo. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Olivares de Duero (Valladolid).

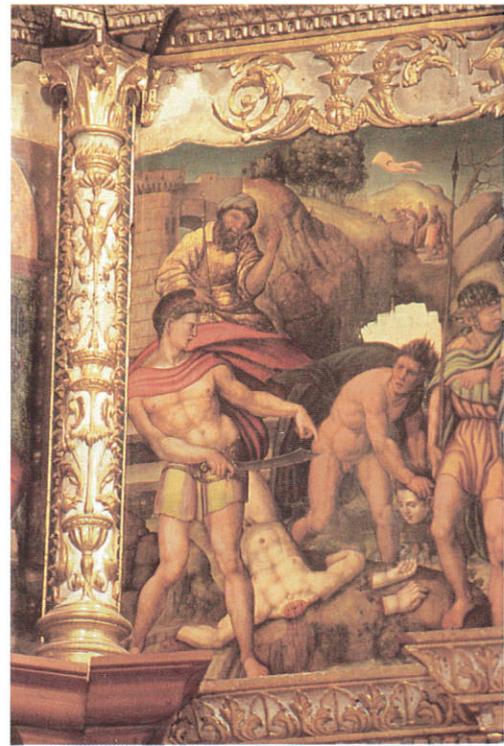


Fig. 8. Decapitación de San Pelayo. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Olivares de Duero (Valladolid).

Para Ana Avila se muestra conocedor de los tardo-cuatrocentistas italianos: Ghirlandaio, Signorelli, Perugino y Pinturicchio, pero sobre todo de Rafael³⁵. Autor verdaderamente prolífico (activo entre 1514 y 1549), pintó una Virgen con el Niño para el Burgo de Osma (Museo de la Catedral), varias tablas para el cenobio de Santa María de Huerta y otras obras conservadas en la Concatedral de San Pedro de Soria, su estilo parece haber influido en el retablo de San Pedro de Sotos del Burgo (Museo de la Catedral del Burgo), obra que algunos han conectado infructuosamente con

el retablo de la capilla de las Calderonas en la iglesia arandina de San Juan³⁶.

A partir de 1540 la introducción en Castilla del estilo de Pontormo de la mano del genial Alonso Berruguete verá sus frutos en un buen puñado de artistas anónimos cuyo hacer resultaba cuando menos mediocre, en las antípodas de la intelectualidad propuesta por el análisis anatómico de lo toscano (cf. con el retablo de San Pedro de Valdeande, fruto de la copia de estampas, que podría datarse hacia mediados del siglo XVI).

35. ÁVILA, "Juan Soreda...", p. 417.

36. Vid. Juan Gabriel ABAD ZAPATERO y José ARRANZ ARRANZ, *Las iglesias de Aranda*, Burgos, 1989. pp. 50-51. Sobre la irradiación del estilo de Soreda en tierras sorianas vid. además José Carlos BRASAS EGIDO, "La pintura en la diócesis de Osma-Soria", en *X Curso Universitario de Verano. Universidad de Santa Catalina (1550-1841). El Burgo de Osma, 1977. Arte e Historia de la Diócesis de Osma. Curso Monográfico impartido por la Universidad de Salamanca*, Santander, 1998. p. 192, como influencia de Soreda se citan además los retablos sorianos de Alentisque y Mazalbeta.

Fondos arquitectónicos y paisajísticos no difieren mucho de los utilizados años atrás aunque atisbando logros en el ámbito de lo perspectivo e incorporando una paleta de colores fríos y brillantes.

El gran desarrollo alcanzado por la escultura manierista de la época se desplaza también hacia el ámbito pictórico, así la pulsión dibujística y el musculado tratamiento anatómico (cf. escena de la Resurrección en Valdeande), desaforado y ampuloso que se repite en otros retablos burebanos (Prádanos de Bureba, Rojas y Quintanabureba) nos habla de artistas locales que han asimilado trabajosamente influjos rafaelescos y miguelangelescos aunque pasados por el tamiz de la más ecléctica ruralidad.

Mayores ecos berruguetescos revela el inédito retablo de San Miguel en Villovela de Esgueva, un modesto mueble compuesto por seis tablas que glosan la Vida de la Virgen y la Infancia de Jesús. Los personajes de complejión enjuta y gestualidad acentuada, de canon alargado y ritmos nerviosos, podrían atribuirse a alguno de los seguidores vallisoletanos de Berruguete pues debió crear concurrido taller tras alcanzar el oficio de *Escribano del Crimen* en la *Real Chancillería* vallisoletana.

El retablo de ánimas de Cabañes mezcla ingredientes renacientes con fórmulas iconográficas de talante gótico en una suerte de bilingüismo generacional, mientras que las tablas del retablo colateral de Baños de Valdearados (con escenas del Camino del Calvario y el *Ecce Homo*) parecen obradas desde una tesisura flamenquizante siendo para Ibáñez obras importadas, mientras que las recuperadas en el retablo mayor -y dedicadas a la Vida de la Virgen y la Infancia de Jesús- de una calidad inusitada cuando las contemplamos con

detalle, desarrollan un estilo claramente deudor del renacimiento italiano, con fondos paisajísticos que convidan al respiro y reinterpretaciones arquitectónicas a la nórdica³⁷.

En Adrada de Haza se ha conservado otro gran retablo de mediados de siglo advocado a Santa Columba y completado con escenas de la Pasión de Cristo y parejas de santos en el bancal que ha sido atribuido al maestro de Duruelo, pintor activo en las alledañas comarcas segovianas de Fuentidueña y Sepúlveda.

Del manierismo más tardío tenemos en la Ribera obra atribuida al burgalés Juan de Cea en el retablo mayor de la parroquial de Tórtoles de Esgueva (activo además en Barbadillo del Mercado, Arroyuelo y Lodoso), donde nos acercamos a un pintor conocedor de lo escurialense, tesisura plástica que reaparece en las pinturas mural del claustro bajo -bóvedas y lunetos- del monasterio cisterciense de Valbuena, donde Benedito Rabuyate desplegó un ciclo en consonancia con anteriores trabajos desplegados en el arruinado palacio de Valsaín.

Rabuyate dirige allí la ejecución de unas pinturas murales -técnica poco usual en la Castilla del XVI- desarrollando un ciclo de la vida de Cristo y episodios de la vida de San Jerónimo y San Bernardo. Pocas noticias tenemos sobre este artífice, relacionado con Juan de Juni, se instaló en Valladolid en 1552 y, gracias a un codicillo testamentario de 1589, sabemos que dirigió un gran taller pictórico al tiempo que se dedicó al comercio de arte. Su estilo responde al monumentalismo miguelangelesco, en la misma línea de Gaspar Becerra (que había trabajado en Roma junto a Vasari y Volterra)³⁸.

37. IBÁÑEZ, *op. cit.*, p. 153.

38. Vid. Manuel ARIAS MARTÍNEZ, "El monasterio de Valbuena de Duero (Valladolid): la decoración manierista de su claustro bajo", *AEA*, n.º 277 (1997), pp. 17-36. Otras noticias sobre el pintor florentino en id., "Nuevos datos sobre la capilla de los Alderete en San Antolín de Tordesillas y el escultor Bartolomé Hernández", *AEA*, n.º 294 (2001), pp. 127-138.

Los últimos años del siglo XVI contemplarán la arribada de nuevas pinturas importadas, esta vez desde Nápoles, gracias al mecenazgo del virrey Juan de Zúñiga, que se trajo los lienzos para presidir la capilla mayor del monasterio premonstratense de La Vid, donde vemos obra de los napolitanos Fabrizio Santafede, Girolamo Imparato, Domenico Nicenio, Giovan Battista Cavagna y Wenzel Cobergher.

Las peculiaridades geográficas de las tierras de la Ribera, antaño integradas en su mayor parte dentro del obispado de Osma, desaconsejan analizar sus ejecuciones plásticas desde un punto exclusivamente burgalés. Como cruce de caminos, los artistas que por aquí pasaron debían mucho a otros focos como el oxomense, el vallisoletano, el palentino, el burgalés, el seguntino o el toledano.

A falta de un trabajo de campo exhaustivo³⁹, las obras pictóricas del siglo XVI que han sobrevivido en la Ribera son escasas y de una calidad mediana. Pero a buen seguro que lo conservado es sólo una parte insignificante de lo que existió en origen, sobre todo cuando los oropeles del siglo XVIII, momento de especial prosperidad en nuestra comarca, permitieron el lógico desmantelamiento de los vetustos retablos bajomedievales y renacentes.

Aún en estas circunstancias, se han conservado algunas tablas reutilizadas entre las nuevas estructuras (cf. Baños de Valdearados, Ventosilla o Torregalindo)⁴⁰, quedando otras fuera de contexto (Baños de Valdearados o Fuentemolinos).

A todo ésto deberíamos añadir la voraz acción de los chamarileros, que ávidos de nuevas piezas, se empeñaron en peinar concienzudamente la comarca -algo por lo demás común en toda la meseta- para surtir los almacenes de un anticuario desmemoriado que optó por jubilarse.

Pilar Silva señalaba acertadamente que muchos anticuarios y coleccionistas se cuidaron muy mucho de no indicar el lugar de procedencia de las piezas en comercio⁴¹, razón que en la mayor parte de los casos impide, de no poseer algún documento fotográfico antiguo, una catalogación ajustada. Tampoco es raro que muchas piezas expatriadas fuera de la Península hayan sido catalogadas como francesas o alemanas, no certificándose su origen hispánico hasta fechas muy recientes.

PINTURAS MURALES EN EL ÁBSIDE DE NUESTRA SEÑORA DE BRAZACORTA

Los restos pictóricos conservados en el interior de este templo fundado como cenobio premonstratense fueron publicados en la tesis doctoral de M^a Teresa López de Guereño, que los dató hacia 1520-30, atribuyéndoselos a un pintor de segunda fila⁴². Aunque mal conservados, se despliegan por los muros del presbiterio y el cascarón absidal (ocultos éstos por el retablo), por lo que sólo es posible apreciar algunas imágenes y elementos geométricos en la zona superior de los muros -sobre la línea de impostas- de la epístola y el evangelio, donde surgen dos registros con varias figuras instaladas

39. Deseamos constatar nuestro agradecimiento a don Aurelio Barrón García y a todos aquellos párrocos que nos facilitaron el acceso hasta el interior de los templos, en especial a don Marciano Esteban (Valdeande), don Bernardino Duque (Tórtoles y Villovela de Esgueva), don Restituto García (Adrada de Haza), don Teodomiro Vicario (Baños de Valdearados), don Vitorino Blas (Cabañas de Esgueva) y don Florencio Sanz (Brazacorta (Soria)), además de cuantos sacristanes y vecinos nos auxiliaron (muy especialmente a doña Julia Benito en Olivares de Duero (Valladolid)).

40. Algo similar ocurrió en el retablo de Haza y en otros dos muebles de Los Balbases.

41. SILVA, "La pintura castellana...", p. 95.

42. M.^a Teresa LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ, *Monasterios medievales premonstratenses. Reinos de Castilla y León*, I, Salamanca, 1997. pp. 303-309.

bajo arcos de medio punto rebajados que apoyan sobre capiteles troncopiramidales invertidos.

Sobre el perfil de los arcos aparecen epígrafes identificativos de los santos y santas allí representados. En el muro septentrional María Magdalena, San Pedro de Osma⁴³, Santa Bárbara, Santa Marina, San Bartolomé (advocación ya vista en Fuentemolinos especialmente atractiva como protector ante la muerte, porta como atributo un cuchillo de doble filo con el que fue desollado por orden del rey Astiages en la diestra mientras con la izquierda sujeta una cadena que rodea el cuello de un diablo)⁴⁴ y Santa Catalina. En el muro meridional se reconoce las figuras de San Antonio Abad⁴⁵, Santa Apolonia, San Francisco, Santa Agueda, San Ildefonso y Santa Lucía. En definitiva, santos terapéuticos de enorme devoción popular sin que entre sus fámulos existieran distingos sociales.

TABLAS EN LA IGLESIA PARROQUIAL DE BAÑOS DE VALDEARADOS

En la nave del evangelio, junto a la capilla mayor encontramos un pequeño retablo advocado a la Santa Veracruz (también llamado del Cristo de las Injurias o del Miserere) que data de hacia 1764 en cuya mazonería se engastaron tres tablas de

compleja adscripción cronológica que oscilarían entre 1510 y 1530.

En la cimera un calvario [Fig. 9] entronca directamente con idéntica escena del retablo de Santa



Fig. 9. Calvario. Retablo lateral de la Veracruz. Iglesia parroquial de Baños de Valdearados.

43. Sobre la iconografía de San Pedro de Osma (Pedro de Bourges "galicano", obispo oxomense entre 1101 y 1109, monje benedictino formado en Saint-Orens de Auch y que llegó a la Península de la mano de don Bernardo arzobispo de Toledo) vid. *La Ciudad de Seis Pisos. Las Edades del Hombre. El Burgo de Osma-Soria*, 1997. Madrid, 1997. pp. 36-38 y 128-131.

44. Con un libro abierto aludiendo a su magisterio divino, cuchillo y un demonio sujeto con una cadena y postrado a sus pies es representado Bartolomé en el retablo de la capilla de los Reyes de San Gil de Burgos, una excelente revisión sobre los mercaderes, cebado corpúsculo allegado a la banca y al comercio a larga distancia, como grupo de poder y responsable de un potente mecenazgo artístico en la capital burgalesa en Antonia FERNÁNDEZ CASLA, "La capilla de los Reyes de la iglesia de San Gil de Burgos. Un ejemplo de fundación privada a fines de la Edad Media", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXV-LXXVI (1999), p. 140 y fig. 5.

45. Advocación del 17 de enero muy popular a la que se dedicaron toda suerte de exvotos, abogado protector de las cosechas y remedio celestial contra los males del ganado. Vid. José Luis ALONSO PONGA, *Rito y sociedad en las comunidades agrícolas y pastoriles de Castilla y León*, Madrid, 1999. pp. 153-176. San Antonio Abad fue además patrón de los sepultureros (cf. Carlos POLANCO MELERO, *Muerte y sociedad en Burgos en el siglo XVI*, Burgos, 2001. p. 361). Los monjes hospitalarios -con casa madre en la villa de Castrojeriz- portaban bastón en forma de *tau* del que colgaba una campanilla, atributo de los santos ermitaños para ahuyentar a los demonios que "en cuanto oyen esas trompetas de Jesucristo huyen despavoridos y abandonan la mala tarea que estaban haciendo", hacia fines del siglo XV la devoción a San Antonio Abad subió como la espuma pues se le atribuyeron poderes curativos contra la sífilis y el mal de los ardientes (vid. FERNÁNDEZ CASLA, *op. cit.*, p. 144).

Librada en la catedral de Sigüenza (localidad de donde es patrona la santa), pintado por Juan Soreda hacia 1526-28, las actitudes de los personajes y los negros celajes en disposición circular resultan de una sorprendente proximidad⁴⁶. En el cuerpo principal se añadieron otras dos tablas: a la izquierda el Camino del Calvario (87 x 73 cms.); a la derecha la salida del *Ecce Homo* con las manos atadas y cubierto con un manto colorado (89 x 73 cms.).

En la escena del Camino del Calvario [Fig. 10] sería posible percibir la impronta de alguna estampa germánica, los rostros son seriados y anodinos respondiendo a un modelo que se repite en casi todos



Fig. 10. Camino del Calvario. Retablo lateral de la Veracruz. Iglesia parroquial de Baños de Valdearados.

los casos. El fondo arquitectónico esboza una fortaleza con un cubo circular provisto de saeteras y coronado por matacanes, su lienzo aparece perforado por una saetera circular. Aledañamente se alza otra construcción más elevada de planta cuadrangular.

En la escena del *Ecce Homo* [Fig. 11] el fondo arquitectónico perfila una ciudad de aspecto nórdico aunque una portada registra una suerte de frontón avenerado "a la romana" de clara ínfula clasicista. En primer término surgen cinco personajes masculinos y dos criaturas semidesnudas que hacen aspavientos mientras contemplan la salida del Cristo de



Fig. 11. *Ecce Homo*. Retablo lateral de la Veracruz. Iglesia parroquial de Baños de Valdearados.

46. Años atrás Camón atribuía el altar de Santa Librada a Juan de Pereda. Para comparar las escenas vid. José CAMÓN AZNAR, *La pintura española del siglo XVI*, "Summa Artis, XXIV", Madrid, 1973. p. 235 y fig. 229. La obra seguntina, de claras ínfulas rafaelescas, fue encargada por el obispo don Fadrique de Portugal hacia 1525-26, perfectamente documentada pagó por ella la nada despreciable suma de 51.003 maravedís. Santa Librada, devoción de origen portugués, gozó de una gran popularidad en los Baises Bajos, especialmente en Gante, patria chica del emperador Carlos V (vid. Juan Francisco ESTEBAN LORENTE, "Los dioses paganos en las iglesias españolas del siglo XVI", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXXII (2000), p. 171, vid. además Ana AVILA, *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Barcelona, 1993, pp. 197 y ss.). Un calvario cuyo celaje responde al mismo esquema compositivo y registro cromático que las escenas de Sigüenza y Baños de Valdearados podemos apreciar en la tabla cimera del retablo de Sotos del Burgo (Soria).

la Pasión⁴⁷. Portan atuendos de cierto empaque a la moda flamenca, algunos ciertamente lujosos (jubón y manto), el personaje que porta jubón y camisa, lleva además calzas rojas presentando tullida la pierna diestra recordándonos prototipos germánicos. Otro de los figurantes porta un manto verde y aparece tocado con bonete y destaca por su barba puntiguda que parece responder al estereotipo hebreo.

En el retablo mayor, también del siglo XVIII (la mazonería se debe al arquitecto arandino Antonio Bartolomé García, que la compuso en 1753, correspondiendo el dorado a los también arandinos Antonio Juarros de Covarrubias y Esteban de Hernando), se incorporaron otras ocho tablas cuya cronología rondaría las décadas del 1520-30.

Dispuestas en las calles laterales, acertamos a identificar en el lado del evangelio (de abajo a arriba): el Árbol de Jesé [Fig. 12] (claramente inspirado en las estampas del *Liber Chronicarum* de Hartmann Schedel (1493) ilustradas por los personajes acogollados de Wilhelm Playdenwurff y Michel Wolgemunt)⁴⁸ y donde el rostro del patriarca del que parte la estirpe de Cristo plantea



Fig. 12. Árbol de Jesé. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Baños de Valdearados.

muchas similitudes con el San Andrés y el San Bartolomé del bancal de los Apóstoles de la catedral de Sigüenza pintado por Juan Soreda⁴⁹,

47. Una pareja de niños desnudos de similar anatomía aparece junto a Santa Librada en la tabla de la decapitación de la santa del retablo seguntino de Juan Soreda.

48. 85 x 75 cm. Vid. A[ngela] F[RANCO] M[ATA] y L[ena] S[aladina] R[OUCO] I[GLESIAS], "Árbol de Jesé", en *Encrucijadas. Las Edades del Hombre. Catedral de Astorga, 2000*, Salamanca, 2000, pp. 117-118, las autoras aluden a la colocación de la tabla, que se dispone "al lado del evangelio de la predela ocupando la zona inferior, según venía siendo normativo y se puede observar en diversas obras de los siglos XV y XVI entre las que figura la propia sillería de la catedral de Burgos", juicio que nos resulta algo aventurado a tenor del reaprovechamiento de la pieza. Sobre el *Liber Chronicarum*, conocido como *Cronicón de Nuremberg* (se custodia un ejemplar en la cercana biblioteca de los monjes premonstratenses de Santa María de La Vid) y el célebre asunto genealógico vid. además M.^a José REDONDO CANTERA, "El programa iconográfico del claustro bajo del monasterio de San Zoilo en Carrión de los Condes (Palencia)", en *Actas del II Congreso de H.^a de Palencia, tom. V, Palencia, 1990*, pp. 129-154. Siguiendo el modelo acogollado se desarrolla, en una suerte de herbario de aparato, el "árbol de Ismería", vid. además M.^a Dolores SÁNCHEZ-BORDONA y M.^a Dolores TEIJEIRA PABLOS, "La iconografía del Árbol de Jesé en la catedral de León", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LIV (1993), pp. 69-86; Fernando MORENO CUADRO, "La Santa Parentela", en *id.*, pp. 10-11.

49. Cf. RAMOS, *op. cit.*, fig. 2; ÁVILA "Juan Soreda...", fig. 8. Es curioso anotar cómo la figura de la Virgen María como *Nueva Eva* que se yergue por encima del árbol coronando el vástago principal porta cabellos sueltos y viste manto azul celeste ornado de estrellas, es decir, idénticos rasgos -en formato menor- que los visibles en la Virgen de la tabla de la Adoración de los Pastores. El resto de los rostros de la santa parentela son también recetarios, apareciendo en otros personajes de las tablas de Baños. A destacar igualmente la anatomía de Jesé (bien atinaban las autoras de la ficha cit. al considerarlo más parecido a un San Cristóbal, cf. F[RANCO] y R[OUCO], *op. cit.*, pp. 117-118), en grávido escorzo de reciedumbre miguelangellesca y el fondo paisajístico: sobre un primer plano de abigarrada disección botánica a los pies de Jesé, destaca el fondo con un neblinoso lago entre montañas que nos recuerda los misteriosos paisajes de Joachim Patinir.



Fig. 13. Anunciación. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Baños de Valdearados.



Fig. 14. Epifanía. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Baños de Valdearados.

Anunciación [Fig. 13] (la escena se representa junto al tálamo, manteniéndose dentro de la tradición hispanoflamenca heredera de Weyden)⁵⁰, Epifanía [Fig. 14] (recuerda lejanamente composiciones del maestro de la Calzada) y Huida a Egipto [Fig. 15] (sigue fielmente el mismo asunto representado en un retablo flamenco del monasterio riojano de Cañas, remedando algunos aspectos del grabado clásico de Schongauer, donde la Virgen ofrece un dátil al niño)⁵¹.

En el lado de la epístola: Abrazo Santo ante la puerta dorada [Fig. 16] (el personaje femenino del lado izquierdo, sito bajo la puerta adintelada coronada por moldura avenerada y tocado con una suerte de turbante, presenta evidente relación con la Verónica de la predela del *Museo Lázaro Galdiano* que Aida Padrón atribuyó a la época inicial, anterior en cualquier caso a 1515 -precisamente la menos conocida- de Soreda, antes de entrar en contacto con la pintura italiana y cuando

50. El mismo modelo se aprecia en los retablos de Castrillo Matajudíos (*Museo del Retablo*, Burgos) y del *Museo Diocesano* de Palencia, atribuidos al maestro de Calzada (vid. Pilar SILVA MAROTO, "En torno a la pintura del primer tercio del siglo XVI en Palencia: el Maestro de Calzada", *Anales de Historia del Arte*, n.º 6 (1996), pp. 163-189). Advertimos un modelo dispar que olvida el lecho en la Anunciación del círculo del maestro de los Balbases (en 1950 custodiada en New York, *Lewis C. Ledyard Collection*, vid. SILVA, *Pintura hispanoflamenca castellana...*, p. 622 y fig. 200). Vid. además Inmaculada ALONSO BLÁZQUEZ, "Dos tablas de Lorenzo de Avila y Juan de Borgoña el Joven en el Museo Lázaro Galdiano", *Goya*, n.º 204 (1988), pp. 326-329.

51. En la tabla de Baños son dos -y no cuatro como en la estampa de Schongauer- los ángeles que ayudan a San José a inclinar la rama de la palmera. Vid. además SILVA, op. cit., p. 642 y fig. 207. En realidad el origen del pasaje debe situarse en los Evangelios Apócrifos (*Pseudomateo*, XX), pues según el relato un ángel hizo descender una palmera cargada de dátiles para ocultar la presencia de la Sagrada Familia de los soldados de Herodes. En otras versiones -p. ejem. el retablo de Carboneras de Guadazaón pintado por Juan de Borgoña del *Museo Diocesano* de Cuenca- es el Niño quien ase la palma (vid. Pedro Miguel IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *Pintura conquense del siglo XVI. I. Introducción. Primer Renacimiento*, Cuenca 1993, pp. 176-178 y 186).

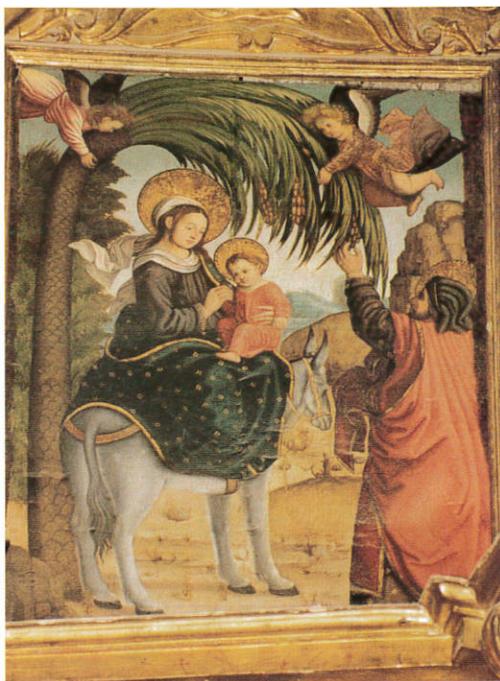


Fig. 15. Huida a Egipto. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Baños de Valdearados.



Fig. 16. Abrazo Santo. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Baños de Valdearados.

aún se movía en la órbita del maestro de Ventosilla)⁵², Adoración de los pastores [Fig. 17] (tal vez el más antiguo nocturno de nuestra pintura ribereña, con un fanal San José anciano y servicial alumbrando a una jovencísima Virgen leonardesca-bellísima como la Virgen con el Niño (del Clavel) de la catedral del Burgo (ca. 1514-15)⁵³ y la de la tabla del Museo de Dijon que Rogelio Buendía atribuyó a Juan Soreda- y el Niño mientras una luz lechosa baña deliciosamente la enigmática ruina trasera donde acertamos a ver una alta ventana bífora

desde la que un semoviente, cayado en mano, contempla el firmamento celeste, la noche estrellada que sume a los pastores en el más profundo desamparo resulta perfectamente creíble)⁵⁴, Presentación en el templo [Fig. 18] (adviértase cómo el rostro del anciano Simeón, vestido con lujosos atuendos sacerdotales y tocado con mitra presenta indudable proximidad respecto al personaje de la misma escena en la concatedral de San Pedro de Soria [Fig. 19])⁵⁵ y Jesús entre los doctores [Fig. 20] (destaca la valoración perspectiva del

52. Cf. PADRÓN, "Una predela...", p. 359 y fig. 8. La escena del abrazo ante la puerta dorada con la presencia de Santa Ana alcanzó notable popularidad en la iconografía religiosa del siglo XVI, vid. Palma MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, *Idolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, 1990. p. 220.

53. Cf. BRASAS, *op. cit.*, p. 192.

54. Similar planteamiento del nocturno se da en la tabla del Nacimiento (donde se utiliza el fondo del grabado *El hijo pródigo* de Durero) antaño custodiada en el Instituto de Soria y presumiblemente procedente de un retablo del cenobio bernardo de Santa María de Huerta, tampoco anda muy lejos del estilo de la Epifanía con la misma procedencia, cf. ÁVILA, "Juan Soreda...", pp. 413-415 y figs. 2 y 3.

55. ÁVILA, "El pintor...", lám. II. El pasaje queda recogido en los Evangelios Apócrifos, en Soria Moisés surge junto al arca de la alianza portando las tablas de la ley, prefigura de Cristo y de su pasión redentora.

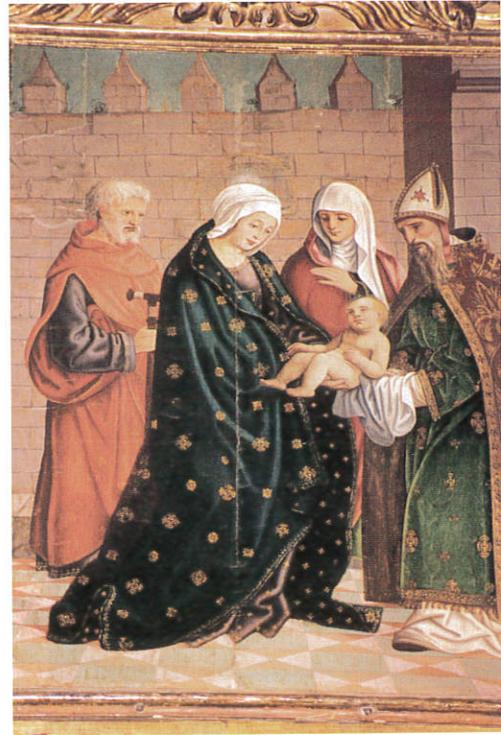


Fig. 17. Adoración de los pastores. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Baños de Valdearados.

Fig. 18. Presentación en el templo. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Baños de Valdearados.

Fig. 19. Presentación en el templo. Juan Soreda. Concatedral de San Pedro de Soria.

Fig. 20. Jesús entre los doctores. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Baños de Valdearados.

pavimento y la doble arquería marmórea, contradictoriamente el Niño elabora su discurso -apréciese la sutileza del cómputo digital- sobre un anodino y arcaizante fondo dorado, impidiendo la completa licencia paisajística aunque permaneciendo en privilegiada posición hacia el punto de fuga) en relación con el mismo asunto en una tabla del maestro de la colección Alvear de Cádiz⁵⁶, Diego de la Cruz (*Museo Lázaro Galdiano*) y la predela del retablo de Bolea, atribuida por Aida Padrón sin demasiadas pruebas a Juan Soreda⁵⁷. Carmen Morte sugería la posibilidad de que Pedro de Aponte hubiera trabajado como oficial del ignoto Maestro de Bolea -sin que podamos identificarlo necesariamente con Soreda- tras publicar el contrato para la predela del pequeño retablo de San Sebastián (1503) de la misma localidad⁵⁸.

Las cuasinéditas tablas de Baños de Valdearados integradas en los dos muebles citados parecen *membra disiecta* supervivientes de dos retablos cincuecentistas de diferente mano, más antiguas las dos del cuerpo principal del retablo del evangelio, que glosaba temas pasionales. En el mayor se colocaron ocho tablas dedicadas a narrar la Infancia de Cristo, al mismo debió pertenecer

también el calvario instalado en la cimera del retablo colateral. Las once tablas fueron restauradas en 1980 por el *Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales* de Madrid⁵⁹. Sabemos que en 1955 fueron vendidas con permiso otras dos tablas (Coronación de la Virgen y Flagelación de Cristo) que estaban en la sacristía "del mismo estilo y proporciones que las del Altar Mayor"⁶⁰, pérdida que hoy podemos calificar como lamentable, sobre todo si tenemos en cuenta que la mano del mismísimo Juan Soreda en fecha temprana (ca. 1520) -o alguno de sus mejores colaboradores- debe estar tras la ejecución de las mismas.

Tres tablas más de mediados del XVI cuelgan del muro de la epístola en la capilla mayor. Igualmente descontextualizadas representan los temas de San Juan Bautista (70 x 64 cms.), Decapitación del Bautista (87 x 48 cms.) y el Bautismo de Cristo en el Jordán (85 x 48 cms.). Parecen corresponder a otro retablo perdido cuya calidad y factura es notoriamente inferior.

La totalidad de las tablas de Baños podrían proceder del anterior templo parroquial de Santa María del Castillo, ahora ermita del Santo Cristo

56. SILVA, *op. cit.*, pp. 412 y 640-641.

57. Cf. PADRÓN, "El retablo de Bolea...", p. 29 y fig. 6. Señala la autora que en la escena de Jesús entre los doctores de la localidad oscense: "Modelos, tocados y gamas cromáticas recuerdan los tipos de medio cuerpo que figuran en el *Árbol de Jessé* de Burgos [suponemos que se refiere a la tabla de Baños de Valdearados], pintura recientemente incorporada a su catálogo, incrementado, de otra parte, en estos últimos años (A. PADRÓN MÉRIDA, "La trayectoria de Juan de Soreda: reflexiones y nuevas obras", *Bol. de la Real Academia*, cit. "en prensa" aunque no parece llegara a publicarse). El dibujo, la técnica lisa y cuidada, y los perfiles que se recortan nítidamente sobre un fondo de colorido intenso y sugerente, relacionan esta tabla con la citada de Burgos: pintadas ambas, por razones de estilo, en fechas próximas". Precisamente en la tabla dedicada a glosar las Lamentaciones sobre Cristo muerto de la predela de Bolea (donde además otra fémina luce curiosa pelambreira donde advertimos la influencia de Boticelli), la Virgen viste manto celeste ornado con motivos estrellados dorados que recuerdan los vistos en Baños.

58. Vid. Carmen MORTE, "Pedro de Aponte en Bolea. Y una noticia de La Calahorra (Granada)", *Bol. del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXVII (1997), pp. 95-122. La ejecución de la obra escultórica y mazonería del retablo de San Sebastián correspondió a Gil de Brabante y su taller.

59. En la monografía de Teodoro Calvo se hace alusión a la participación de los técnicos Javier Carrión Barcaiztegui, Matías Díaz Padrón, Luis Cañedo Angoso e Isabel Inchausti Teja (vid. Teodoro CALVO MADRID, *La villa de Baños (en la Ribera arandina)*, Burgos, 1981. p. 102).

60. CALVO, *op. cit.*, p. 104.

del Consuelo, que se alzó entre los siglos XIV y XV -con interesante portada tardogótica ornada con cardinas y flanqueada por pináculos- sobre el cerro al que se abraza la localidad⁶¹. Sabemos que esta tuvo tres altares, el mayor advocado a Santa María del Castillo y el Santo Cristo y los colaterales a San Juan Bautista (quizás vengan de éste las descontextualizadas tablas del Bautista) y San Pedro⁶².

La actual parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, construida en una cota inferior donde antaño estuvo la ermita de San Cristóbal, fue iniciada hacia 1549 por el maestro de cantería oxomense Martín de Tejera⁶³, rematándose en 1658, según reza un epígrafe en la clasicista portada de acceso, mientras fue maestro de obra Andrés de Cabarga, tracista vecino de la preserrana Contreras aunque de innegable origen cántabro⁶⁴.

RETABLO DE LA CAPILLA DE LAS CALDERONAS (IGLESIA DE SAN JUAN EN ARANDA DE DUERO)

Custodiado en la capilla funeraria fundada por don Alonso Calderón⁶⁵, así bautizada popularmente por no engendrar descendencia masculina, está situado en el lado del evangelio del histórico templo arandino, accediéndose a la misma desde una reja donde antaño campeaba la seña heráldica con las armas del propietario.



Fig. 21. Retablo de la capilla de las Calderonas. Iglesia de San Juan de Aranda de Duero.

Posee cinco calles y tres niveles y está advocado a Santa Catalina, cuya imagen gótica tallada en alabastro policromado preside el centro del mueble. La mazonería destaca por las columnillas cuajadas de grutescos y los frisos decorados

61. Aunque no podría descartarse que las tablas provengan de la ermita de San Cristóbal, edificio derribado hacia mediados del siglo XVI, cuando se construyó la parroquia de la Virgen de la Asunción, o incluso del templo de Santa María Magdalena en el despoblado de Torrecilla, siendo vendidos ambos muebles para ayudar a la construcción de la parroquia nueva (CALVO, *op. cit.*, p. 101).

62. Cf. CALVO, *op. cit.*, pp. 94-97.

63. Colaboraron también en la obra el maestro arandino Sebastián de la Torre (activo en Santa María de Aranda y San Nicolás de Bari en Sinovas) y el carpintero Miguel de Nantes.

64. Cf. M.^a José ZAPARAÍN YÁÑEZ, *Desarrollo artístico de la comarca arandina siglos XVII y XVIII*, vol. II, Salamanca, 2002. pp. 287-288.

65. Cf. José Gabriel ABAD ZAPATERO, "Apuntes para una historia de Aranda", en *Fiestas Patronales de Aranda de Duero. Septiembre de 1986*, Aranda de Duero, 1986. p. 58.

con guirnaldas y platerescas gallináceas picoteando cálices, si bien la estructura de panal con celdillas (como en Cabañes y Valdeande) sigue manteniendo la más pura tradición tardogótica [Fig. 21].

El bancal presenta tablas con imágenes de San Marcos, San Andrés, San Juan Evangelista, San Pedro y San Pablo. En el segundo nivel surgen Santa Lucía, Santa Catalina, Santa María Magdalena y otra santa no identificada sujetando una rosa y con un cordero a sus pies, para el nivel superior se reservan tablas con imágenes de San Jorge, San Sebastián, un Calvario, Santa Bárbara y San Juan Bautista.

Como cimera, encastrada entre el lucillo rebajado, aparecen volutas, una pareja de medallones y el escudo de los Calderón (en este caso se trata de un caricaturesco león rampante sobre campo de plata con orla ajedrezada en gules)

Desde el punto de vista estilístico, destacan los fondos paisajísticos que nos hablan de algún pintor local cercano al maestro activo en Cabañes. Abad y Arranz relacionaban el retablo arandino de las Calderonas con el soriano de San Pedro de Sotos del Burgo (Museo de la catedral del Burgo de Osma), aunque un cotejo detallado parece desestimar tal filiación dada la influencia de Juan Soreda en Sotos⁶⁶, encajando mejor el mueble arandino hacia mediados del siglo.

Lo que queda lejos de toda duda es el sentido mortuorio de la pieza, el cliente se hace acompañar en este caso por un consorcio santo de reconocida mano funeraria, abogados indiscutibles de la buena muerte capaces de asegurar el éxito salvífico del finado en su último viaje. Otro cantar era la perpetuación de la memoria del finado, que era

asegurada mediante misas y capellanías, amén de juros y rentas, privilegio sólo accesible a las fortunas más elevadas.

RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN PEDRO DE VALDEANDE

Advocado a San Pedro Apóstol cuya escultura exenta aparece sedente en su cátedra del encasillado central [Fig. 22], es una excelente estructura

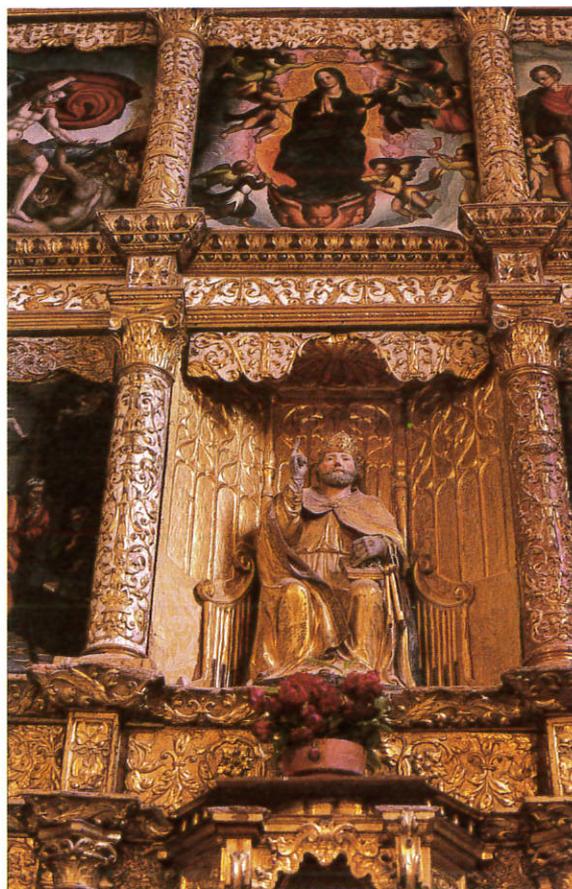


Fig. 22. San Pedro. Retablo mayor iglesia parroquial de Valdeande.

66. Ilus. de escasa calidad en José ARRANZ ARRANZ, *El Renacimiento sacro en la Diócesis de Osma-Soria (Vol. I)*, Burgo de Osma, 1979. pp. 334-338 y láms. 129-130, que lo relaciona con el círculo del maestro de Osma.



Fig. 23. Retablo mayor iglesia parroquial de Valdeande.



Fig. 24. Cimera. Retablo mayor iglesia parroquial de Valdeande.

bien conservada compuesta por cinco calles, tres cuerpos y cimera con Calvario [Fig. 23]⁶⁷.

De mazonería plateresca ornada con motivos de follaje y tritones metamorfoseados en disposición simétrica, recurre a la clásica ordenación arquitectónica de orden compuesto, con entablamentos, cornisas y columnillas cuyos fustes se ven igualmente invadidos por frondas y grutescos (similar

planteamiento ornamental advertimos e otros retablos platerescos burgaleses en Castrillo Matajudíos y Padrones de Bureba)⁶⁸. Llama la atención el fondo de la caja donde aparece San Pedro, con sorpresivas lacerías gotizantes, en el centro de una pantalla "a la romana". La cumbreira con el Calvario aparece abrazada por gruesas volutas que encierran *tondi* donde se retratan bustos de perfil y queda coronada por un frontón semicircular avenerado [Fig. 24].

67. De forma equivocada y sólo por referencia oral osamos datar el "retablillo" (todo un arroj) advocado a San Pedro de Valdeande en fecha cercana al 1500 (vid. HERNANDO, *op. cit.*, p. 184).

68. Reproducción en Agustín LÁZARO LÓPEZ, *Museo del Retablo*, Burgos, 1993. pp. 77-80 y 87-89. Para el mundo del grutesco en tierras hispanas vid. la reciente aportación de César GARCÍA ÁLVAREZ, *El simbolismo del grutesco renacentista*, León, 2001. No podemos obviar la tempranísima aparición comarcana de semejante fauna ornamentada en el palacio de Peñaranda de Duero y otros conjuntos (cf. Miguel Angel MARCOS VILLÁN, "Acerca de los sepulcros de alabastro de la iglesia del convento de San Francisco de Cuéllar (Segovia), panteón de don Beltrán de la Cueva. I Duque de Alburquerque", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XVI (1998), pp. 199-220; M.^a Teresa FERNÁNDEZ MADRID, "Grutescos, literatura e iconografía en el Renacimiento español", *Lecturas de H.^o del Arte. Ephialte*, II, (1990), pp. 269-272; ÁVILA, *Imágenes y símbolos...*, pp. 107 y ss.).

En el bancal se disponen las escenas de la Ascensión de Cristo [Fig. 25], Resurrección [Fig. 26], Camino del Calvario [Fig. 27] y Última Cena [Fig. 28]. Para el segundo cuerpo se reserva la Crucifixión de San Pedro, el mismo apóstol encerrado en prisión [Fig. 29], Camino del Calvario (con el cireneo) y el *Ecce Homo* [Fig. 30]. El tercer cuerpo reproduce las escenas con San Pedro y San Pablo, San Miguel psicopompo venciendo a un pletórico demonio antropomorfo [Fig. 31], Ascensión de la Virgen, San Roque y San Sebastián y Santo Domingo de Guzmán y San Antón [Fig. 32]. La totalidad de las catorce tablas instaladas entre una sencilla carpintería de celdillas cuajada de grutescos son de cuidadoso dibujo y excelente colorido, sin duda el mejor retablo cincuecentista y de mayor apariencia en el sur de la provincia de Burgos⁶⁹.

Es sorprendente la escena de la prisión de San Pedro, pues el fondo de la estancia reproduce una suerte de aparatoso friso donde aparecen tres personajes recostados bajo veneras que intentan simular piezas escultóricas clásicas, por debajo de las mismas campean guirnaldas. Se trata de un curioso recurso plástico que fue común al estilo manierista de Juan Soreda tal y como apreciamos

en alguna tabla de Olivares de Duero y en el retablo de Santa Librada de la catedral de Sigüenza⁷⁰, aunque también es habitual entre las creaciones del maestro de Becerril⁷¹. Claro que en Valdeande



Fig. 25. Ascensión de Cristo. Retablo mayor iglesia parroquial de Valdeande.

69. Es la única pieza meridional cit. en Fray Valentín de la CRUZ, *Arte burgalés. Quince mil años de expresión artística*, Burgos, 1976. pp. 199 y 203-204, catalogada como obra de escuela "berruguetesca" del segundo tercio del siglo XVI, aludiendo a la influencia de Rosso y Pontormo, si bien las tablas superiores son de peor calidad compositiva y perspectiva (cit. expresamente la tabla de la Asunción de la Virgen en la calle central con una perspectiva "excesivamente forzada"). Vid. además Alberto C. IBÁÑEZ PÉREZ, "Pintura burgalesa de la Edad Moderna", en *Historia de Burgos desde los orígenes hasta nuestros días*, *Diario16*, Burgos, 1993. pp. 749-750.

70. Vid. ilus. en una tabla de San Juan Evangelista en *Las Edades del Hombre. El arte en la iglesia de Castilla y León*, Valladolid, 1988. pp. 261-262; AVILA, "Juan Soreda...", pp. 419-420 y figs. 9-10 (con representación de los trabajos de Hércules, personaje mitológico equiparado a la patrona seguntina). Vid. además Antonio HERRERA CASADO, *Glosario alcarreño. II. Sigüenza y su tierra*, Guadalajara, 1976. pp. 77-80; ESTEBAN LORENTE, op. cit., pp. 169-171, que señala las similitudes entre la arquitectura de fondo en la tabla central del retablo de Santa Librada y la *Escuela de Atenas* que pintó Rafael para la *Signatura* de las estancias vaticanas, el autor plantea la hipótesis que la gran devoción alcanzada por la santa en Gante, donde naciera Carlos V, no resulta ajena a la presencia de una iconografía como las hazañas de Hércules, sutil alegoría capaz de hermanar a Santa Librada y al mismo emperador.

71. Salvando las distancias y la erudita plasmación iconográfica, adviértase el uso ornamental que de la estatuaria clásica realiza el maestro de Becerril en Isabel MATEO GÓMEZ y Julián MATEO VIÑES, "La Celestina" fuente mitológica para el retablo de San Pelayo del Maestro de Becerril: comitente y autor", *AEA*, n.º 287 (1999), pp. 289-303. Sobre la mitología cristianizada vid. además, ESTEBAN LORENTE, op. cit., p. 162, partidario de considerar la importancia de Felipe Vigarny a la hora de introducir imágenes como la de Hércules en el friso de la puerta de Jerusalén en la escena del camino de Calvario del trascoro de la seo burgalesa (1502), además de la reja, trascoro y retablo del Salvador obrados por sus discípulos para la catedral palentina (ca. 1521).

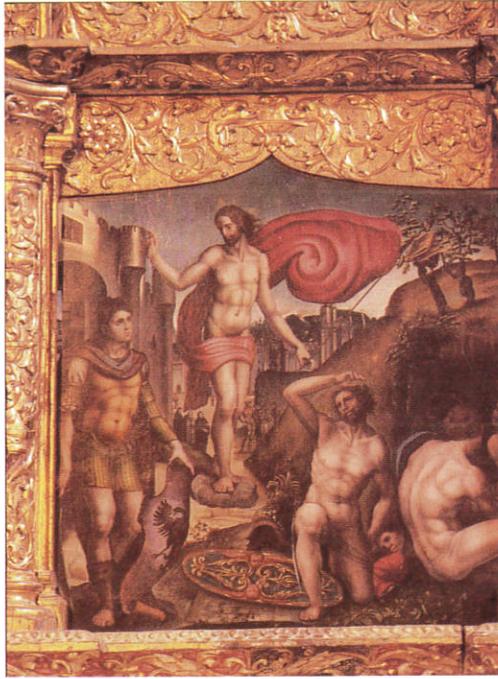


Fig. 26. Resurrección de Cristo. Retablo mayor iglesia parroquial de Valdeande.



Fig. 27. Camino del Calvario. Retablo mayor iglesia parroquial de Valdeande.



Fig. 28. Última Cena. Retablo mayor iglesia parroquial de Valdeande.

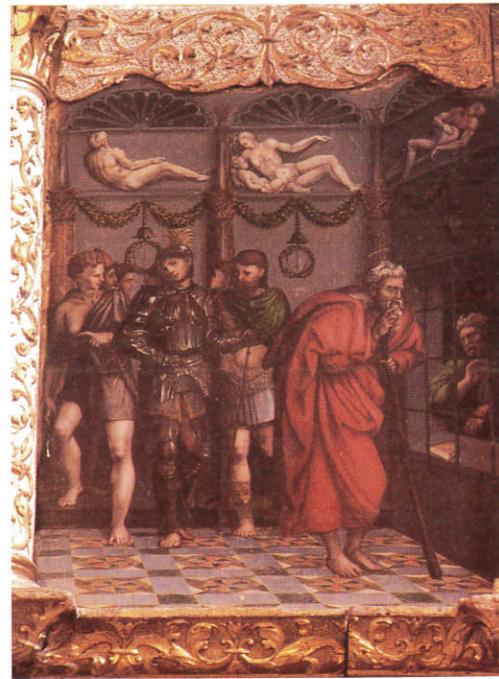


Fig. 29. San Pedro en prisión. Retablo mayor iglesia parroquial de Valdeande.

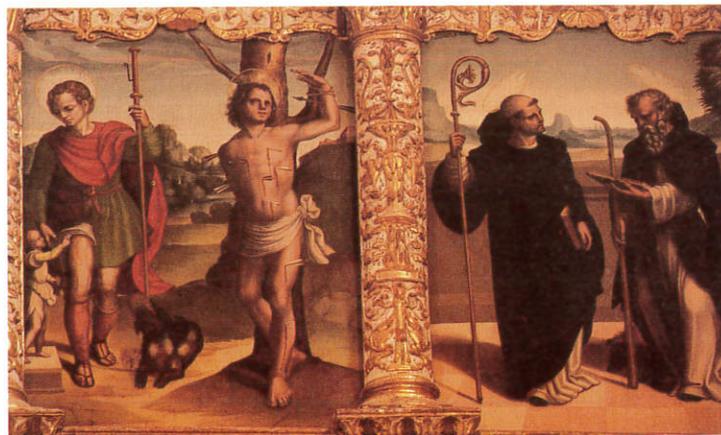


Fig. 30. *Ecce Homo*. Retablo mayor iglesia parroquial de Valdeande.

Fig. 31. San Pedro y San Pablo. San Miguel. Retablo mayor iglesia parroquial de Valdeande.

Fig. 32. San Roque y San Sebastián. Santo Domingo de Guzmán y San Antón. Retablo mayor iglesia parroquial de Valdeande.

estamos lejos de las sutilezas iconográficas y humanísticas vistas en los casos citados.

La Última Cena recuerda mucho al grabado de Durero en la Pequeña Pasión, replicado también por otros maestros de la estampa como Jacob Gorlenisaz, piezas en que se había inspirado el escultor Francisco Giralte para los retablos de Cisneros y Villabragima⁷².

Indicaba Ibáñez cómo la tabla dedicada a la Ascensión resulta copia interpretada del mismo tema creado por Rafael (a destacar el escudo con máscara) mientras que las anatomías de algunos personajes mejor individualizados, especialmente el San Miguel y la Resurrección de Jesucristo con indumentarias venteadas en bucle⁷³ y donde los soldados se cubren con livianísimos paños remiten al estilo de Miguel Angel⁷⁴.

RETABLO DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN MARTÍN DE TOURS EN CABAÑES DE ESGUEVA

Advocado a San Miguel [Fig. 33], se trata de un típico retablo de Animas hasta hace pocos años

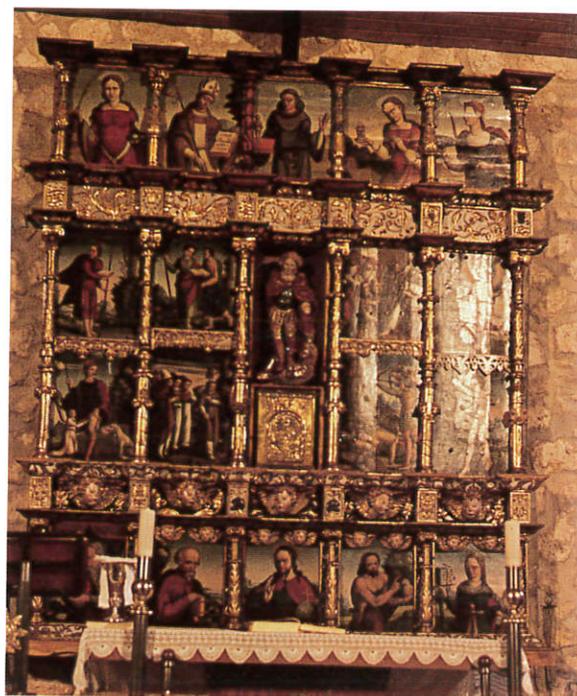


Fig. 33. Retablo de San Miguel. Ermita de San Sebastián. Cabañas de Esgueva.

instalado en la capilla funeraria lateral de la iglesia parroquial,alzada sobre el punto más elevado de la localidad y trasladado tras su limpieza hasta la ermita de San Sebastián, en el centro de la misma localidad.

72. Vid. Jesús M.ª PARRADO DEL OLMO, "Sobre el origen de algunas composiciones del arte palentino del s. XVI. La presencia de la estampa", en *Actas del II Congreso de H.ª de Palencia, tom. V, Palencia, 1990*. pp. 91-115.

73. El mismo espíritu podría advertirse en algunos de los atlantes obrados hacia 1545 por el escultor Claudio de Arciniega -procedente de la ciudad de Burgos- para la fachada de la universidad de Alcalá de Henares (cf. Antonio CASASECA CASA-SECA, *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría, 1500-Segovia, 1577)*, Salamanca, 1988. pp. 245-246) y en la agitada túnica que viste Cristo en la *Bajada al Limbo* de la capilla de la Asunción en la iglesia romana de Santiago de los Españoles, fresco pintado por Gaspar Becerra hacia 1550 (trasladado hasta el castillo de Sant'Angelo de Roma), por aquel entonces directamente influenciado por Danielle da Volterra (cf. Carmen FRACCHIA, "La herencia italiana de Gaspar Becerra en el retablo mayor de la Catedral de Astorga", *Anuario del Dep. de Teoría e H.ª del Arte de la UAM*, IX-X (1997-98), p. 148; Mercedes SERRANO MARQUÉS, "Gaspar Becerra y la introducción del romanismo en España", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXVIII-LXXIX (1999), p. 210 y fig. 4; Gonzalo REDIN MICHAUS, "Sobre Gaspar Becerra en Roma. La capilla de Constantino del Castillo en la iglesia de Santiago de los Españoles", *AEA*, n.º 298, LXXV (2002), pp. 129-144, esp. 136-139, donde se alude al "ampuloso paño de impronta perinesca" vid. además otra lectura del lenguaje miguelangelesco filtrado a través de Sebastiano del Piombo, Volterra y Tibaldi en la posible formación romana de Navarrete "El Mudo" en Beatrice DAVIDSON, "Navarrete in Rome", *The Burlington Magazine*, CXXXV (1993), pp. 93-96; Rosemarie MULCAHY, "Obras atribuidas a Navarrete: una valoración", en *Navarrete "El Mudo" y el ambiente artístico riojano. V Jornadas de arte riojano*, Logroño, 1995. pp. 54-55).

74. IBÁÑEZ, "Arquitectura,...", p. 151.

Obrado hacia mediados del XVI presenta pre-
dela, tres cuerpos y cinco calles en cuyos encasa-
mientos se disponen las dieciocho tablas (en la
calle central y sobre el sagrario aparece una ima-
gen exenta de San Miguel venciendo al dragón).
El bancal y cuerpo superior están destinados a acoger
bustos de santos (en el bancal y de derecha a
izquierda: el protoapóstol San Andrés [Fig. 34],
San Pedro, Cristo Salvador del Mundo, San Juan
Bautista [Fig. 35] y Santa Catalina [Fig. 36]; en el
cuerpo cimero Santa Agueda, un Santo Obispo,
San Antonio de Padua, Santa Magdalena⁷⁵ y Santa
Lucía [Fig. 37]) mientras que los cuerpos interme-
dios glosan diferentes escenas como la del toro en
el Monte Gárgano, el cortejo del obispo de Siponto
en procesión hacia la cumbre del monte para

fundar allí un santuario dedicado a San Miguel
(características de la leyenda del titular) [Fig. 38],
San Roque [Fig. 39], quizás la pareja formada por
San Simón y San Judas, San Juan en Patmos, el
martirio de San Sebastián, un tema típicamente
funerario como la Misa de San Gregorio [Fig. 40]
-en composición casi arcaizante, tal y como hicie-
ron los maestros de Osma o Sinovas- o la inusual
iconografía del ángel sosteniendo un cráneo tras el
que se dispone una esfera rodeada por una banda
con la leyenda "RESPICE FINEM" [Fig. 41].

En suma, un conjunto cuyo denominador
común es la prevención ante la muerte, buen expo-
nente del *ars bene moriendi*, y donde se dan cita
los tópicos iconográficos comunes heredados de la

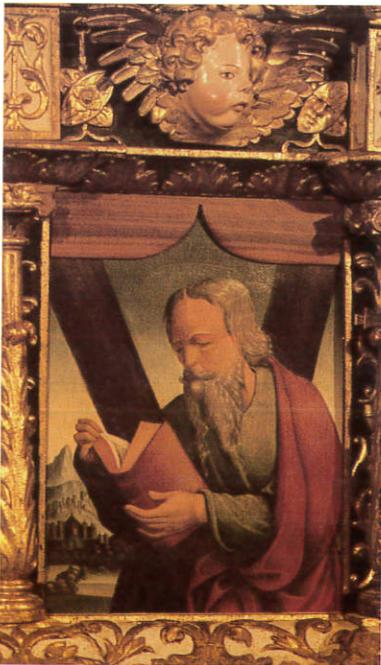


Fig. 34. San Andrés.
Retablo de San Miguel. Ermita de
San Sebastián. Cabañes de Esgueva.

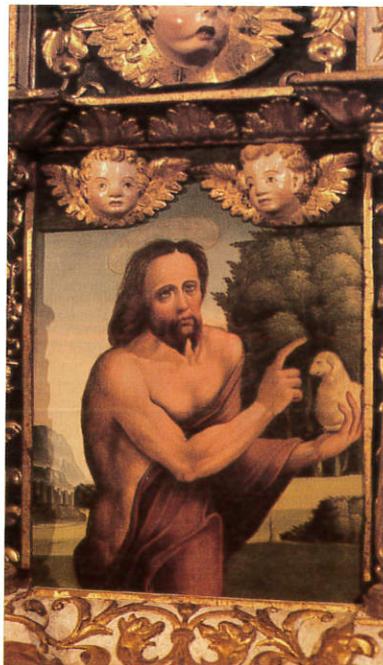


Fig. 35. San Juan Bautista.
Retablo de San Miguel. Ermita de
San Sebastián. Cabañes de Esgueva.



Fig. 36. Santa Catalina.
Retablo de San Miguel. Ermita de
San Sebastián. Cabañes de Esgueva.

75. Con el tarro de perfume de nardo como atributo -para ungir a Cristo en casa de Simón de Betania- aparece en el retablo de Santa Ana de la capilla del Condestable (sin atisbo de duda porque allí se detalla su propio nombre), vid. MARGARITA ESTE-LLA MARCOS, *La imaginería de los retablos de la capilla del Condestable*, Burgos, 1995. p. 80.



Fig. 37. Santos del cuerpo alto. Retablo de San Miguel.
Ermita de San Sebastián. Cabañes de Esgueva.

Baja Edad Media, estamos ante fórmulas perfectamente consensuadas y de enorme arraigo entre el común de los mortales. Fueran éstos clérigos o laicos, labradores hacendados o braceros miserables, se encomendaban a los santos de la buena muerte. Santa Lucía para asegurar que el difunto contemplara la luz de la resurrección. Santa Catalina -la santa más invocada en los testamentos burgaleses como intercesora- en su calidad de letrada frente a los filósofos alejandrinos. San Roque y San Sebastián como devociones terapéuticas y antipestíferas por excelencia. San Antonio de Padua como pasaportador del finado, protector de los naufragos (y marineros portugueses), frecuentemente invocado por los adinerados mercaderes, el estamento social que mayor hacienda y prestigio alcanzó durante el siglo XVI en la *caput Castellae*. San Andrés como detente bala ante Satanás. El Bautista como intercesor ante Cristo Juez y San Gregorio Magno como inventor de las misas de los treintanarios pro ánima⁷⁶, precisamente su actividad oferente

era solicitada por las gentes para rogar una breve estancia en el inquietante purgatorio, donde a buen seguro gozarían de la protección por parte del ángel de la Guarda, devoción muy extendida a partir de 1526⁷⁷.

Se trata pues de un retablo renaciente que debe leerse en clave gótica de *memento mori*. Como señalara Carlos Polanco "no se puede afirmar sin matizaciones que existiera una tipología hagiográfica exclusiva de la muerte"⁷⁸, la panoplia es extensa, muchos santos son de ascendencia medieval y sobrevivieron hasta que la Contrarreforma limó tradiciones ancestrales en pos del rigorismo católico. Tampoco parece extraño indicar que el retablo de Cabañes pudiera haber sido encargado por alguna cofradía local que proporcionara entierro y oficios litúrgicos dignos al tiempo que estrechara los lazos de solidaridad vecinal ante el fallecimiento de cualquiera de sus miembros.

76. A San Gregorio Magno estuvo dedicado el primer altar privilegiado que existió en la ciudad de Burgos (vid. POLANCO, *op. cit.*, pp. 215-216).

77. Vid. además POLANCO, *op. cit.*, pp. 354 y ss.

78. POLANCO, *op. cit.*, p. 399.



Fig. 38. El obispo de Siponto en procesión al monte Gárgano. Retablo de San Miguel. Ermita de San Sebastián. Cabañes de Esgueva.

Fig. 40. Misa de San Gregorio. Retablo de San Miguel. Ermita de San Sebastián. Cabañes de Esgueva.

Fig. 39. San Roque. Retablo de San Miguel. Ermita de San Sebastián. Cabañes de Esgueva.

Fig. 41. Angel sosteniendo una calavera. Retablo de San Miguel. Ermita de San Sebastián. Cabañes de Esgueva.

**RETABLO DE LA IGLESIA
PARROQUIAL DE SAN MIGUEL
EN VILLOVELA DE ESGUEVA**

En la zona inferior del mueble corre una deteriorada inscripción en caracteres góticos donde leemos. "ESTE RETABLO MANDO HAZER IVANA MUGER Q(VE) FVE DE IVAN A Q(UIEN) DIOS AYA A SV COSTA SIENDO CVRA EL SEÑOR P(EDRO) DE [¿PN?][VSECO AÑO DE MD[...?...]"; dejándonos con la miel en los labios, pues el paso del tiempo y sin duda los daños causados por la humedad han hecho desaparecer el final de la data de ejecución y el inicio del apellido del presbítero que nos hubieran aportado una información valiosísima⁷⁹.

El retablo, de modestas dimensiones, destaca sin embargo por la calidad y esplendor de sus seis tablas donde sería posible detectar la mano de algún pintor formado en el entorno vallisoletano de Alonso Berruguete, nueve leguas aguas abajo siguiendo el curso del Esgueva. Posee tres calles y dos cuerpos más una cimera donde se representa un Calvario. Advocado a una tosca talla exenta de Santa Ana Triple, el cuerpo bajo refiere las escenas de la Anunciación [Fig. 42], Abrazo Santo [Fig. 43] y Adoración de los pastores [Fig. 44] y el superior la Epifanía [Fig. 45] y la Huida a Egipto [Fig. 46]. El dibujo nervioso, las figuras agitadas y alargadas vestidas con mantos pesantes, de corporeidad plenamente escultórica, ciertas concesiones al escorzo elástico alejado de la frontalidad y un peculiar cromatismo -avivado tras la limpieza reciente- hacen de esta inédita pieza un documento de atractivo singular, sugerente por la incorporación de novedades italianizantes aquí ya atemperadas (Rafael, Miguel Angel, Leonardo, Pontormo, Pierino del Vaga, Rosso o Beccafumi).



Fig. 42. Anunciación. Retablo de la iglesia parroquial de Villovela de Esgueva.



Fig. 43. Abrazo Santo. Retablo de la iglesia parroquial de Villovela de Esgueva.

79. Escasa fortuna cronológica se verifica también en el retablo palentino de Torremormojón, atribuido al maestro de Becrill, donde el epígrafe "Este retablo mando hacer el honrado varon Esteban Marcos año de MDXI" (*a priori* 1511), parece ocultar otra data más tardía, quizás 1519 (debió desaparecer la "X" correspondiente a la década tras encajar la tabla en un ensamblaje forzado). Vid. Irueme FIZ FUERTES, "Consideraciones sobre la pintura en Tierra de Campos: nuevas atribuciones a los maestros de Astorga y de Becrill", *AEA*, LXXV, n.º 300 (2002), p. 418.



Fig. 44. Adoración de los pastores.
Retablo de la iglesia parroquial
de Villovela de Esgueva.



Fig. 45. Epifanía.
Retablo de la iglesia parroquial de
Villovela de Esgueva.



Fig. 46. Huida a Egipto.
Retablo de la iglesia parroquial
de Villovela de Esgueva.

RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA COLUMBA EN ADRADA DE HAZA

Es una máquina de ciertos vuelos y considerable envergadura formada por cinco calles, cuatro cuerpos y aderezada además con guardapolvo ornado de bajorrelieves [Fig. 47]. La mazonería es de líneas sencillas, aunque columnillas, frisos y montantes aparezcan engalanados con profusión de cabecitas angélicas, florones, grutescos en característica disposición a *candelieri* y *putti*. La cimera remata con frontón que incluye una talla del Padre Eterno flanqueado por veneras mientras que en el cuerpo inferior se emparejan esculturas de bulto cobijadas bajo baldaquinos (con una socorrida Santa Ana triple y la María Magdalena).

Las tablas parecen formular una tesitura pictórica más avanzada, deudora de los pintores castellanos

de mediados del siglo, aunque proponiendo temas la mar de tradicionales. En el bancal se reproducen parejas de apóstoles [FIGS. 48-49] (Santiago y Andrés, Pedro y Pablo, Juan Bautista y Juan Evangelista y Tomás y Bartolomé) cuyo estilo recuerda vagamente algunas tablas de Juan Soreda. Las cuatro tablas del primer cuerpo glosan escenas de la vida de Santa Columba (bautismo, martirio y decapitación). En el segundo cuerpo se disponen la Última Cena, el Beso de Judas, la tradicional y archipresente Misa de San Gregorio [Fig. 50], Cristo ante Pilatos y el Camino del Calvario, reservando para el tercero el Descendimiento, el Llanto sobre Cristo muerto [Fig. 51], un Calvario, el Santo Entierro y la Resurrección de Cristo [Fig. 52]. En conjunto un ciclo pasional completado por referentes hagiográficos y las curiosas escenas sobre la vida de Santa Columba, titular del mueble y cuya imagen exenta ocupa el cajón central. En los guardapolvos se tallaron bajorrelieves con diferentes



Fig. 47. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Adrada de Haza.

personajes (San Francisco, San Sebastián, San Agustín, una pareja de sibilas,...).

Fernando Collar señaló cómo el retablo de Adrada debe atribuirse a un pintor activo en los retablos segovianos de Cozuelos de Fuentidueña (datado hacia 1544), El Olmo, Duruelo (cuyo banco se asemeja mucho al del retablo de San Bartolomé de Adrada), Encinas, Sebúlcór y Membribe de la Hoz que parece proceder del foco seguntino o del oxomense. Aunque formado en el ambiente de Juan Soreda, mantiene ciertas similitudes con respecto a Diego de Madrid, Juan de Baltanás o el maestro de Roa⁸⁰. Su estilo ha sido

definido como sincrético, fundiendo influencias rafaelescas y romanistas con aportes propios de Soreda y otras citas berruguetescas. Solícito del claroscuro, dota las figuras de cierta dulzura rafaelesca que recuerda otras habilidades de pintores como Juan de Juanes y Correa. Para las tablas de Adrada debió inspirarse en estampas de Raimondi (Descendimiento), Caraglio interpretando a Parmigianino (la Decapitación de Columba siguiendo la escena del martirio de Pedro y Pablo del pintor trasalpino) y otros asuntos durerianos de forma más genérica.



Fig. 48. Santiago y Andrés, Pedro y Pablo. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Adrada de Haza.



Fig. 49. Juan Bautista y Juan Evangelista, Tomás y Bartolomé. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Adrada de Haza.

80. Vid. Fernando COLLAR DE CÁCERES, *Pintura en la antigua diócesis de Segovia (1500-1631)*, vol. I, Madrid, 1989. pp. 119-120. Es posible que también fuera obra del mismo maestro de Duruelo una copia de la circuncisión de Parmigianino conservada en Mayorga de Campos (Valladolid).

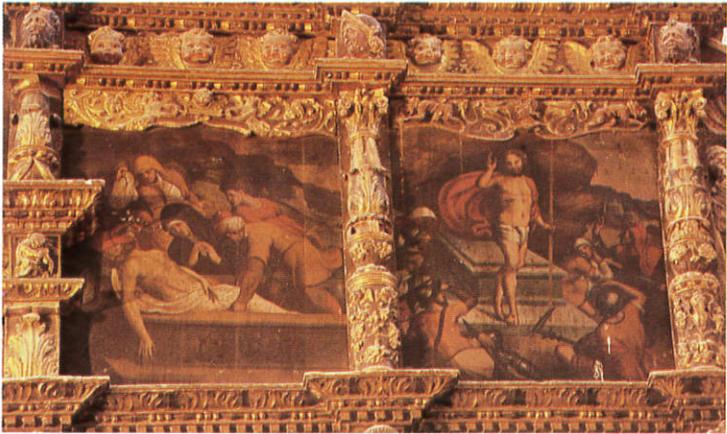
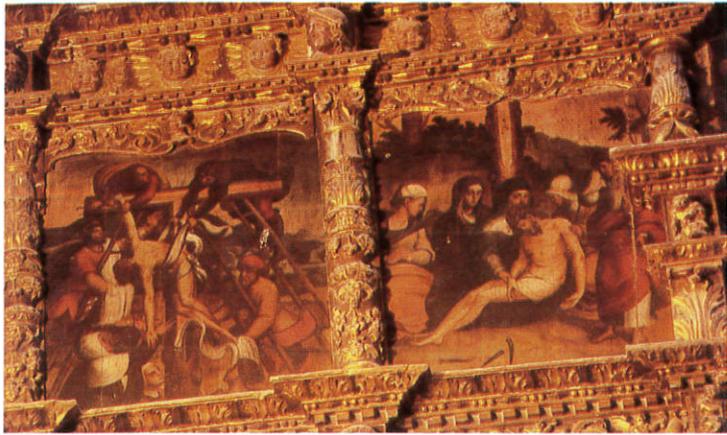


Fig. 50. Misa de San Gregorio. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Adrada de Haza.

Fig. 51. Descendimiento y llanto sobre Cristo muerto. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Adrada de Haza.

Fig. 52. Santo entierro y resurrección de Cristo. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Adrada de Haza.

RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN ESTEBAN EN TÓRTOLES DE ESGUEVA

En el lado del evangelio de la capilla mayor se encuentra la capilla particular de traza renacentista del arcediano de Cerrato don Bártulo Sánchez, a la misma accedemos desde un gran arco triunfal cuyo intradós despliega una bovedilla de cañón cuajada de casetones con cabecitas angelicales [Fig. 53], se conserva además un yacente funerario (sin acodo epigráfico) y un epitafio en el muro occidental que reza: "AQVI ESTA SEPVLTADO/ EL LICENCIADO DON/ BARTVLO SANCHEZ/ ARCEDIANO DE CER/ ATO I CANONIGO EN LA/ SANTA IGLESIA DE PA/ LENCIA COLE- GIAL/ QVE FVE DEL COLE/ GIO DEL CAR- DENAL/ EN VALLADOLID FVE FVNDADA/ DOR DESTA CAPILLA/ FALLESCIO AÑO DE/ 1546 A NVEVE DE SETIEMBRE".

Otros dos epitafios colaterales rezan: "AQVI ESTA SEPVLTADO/ EL LICENCIADO DON BAR/ TULO SANCHEZ OIDOR/ DE SU MAGESTAD EN/ LA REAL AVDIENCIA DE/ GRANADA COLEGI/ AL QVE FVE DEL COLE/ GIO DE SAN BARTOLO/ME EN SALAMAN- CA/ FALLESCIO AÑO DE/ 1565 A 17 DE/ ABRIL", y "AQVI ESTA SE/ PVLTADO DON/ IVAN SANCHEZ/ ARCEDIANO DE/ CERATO I

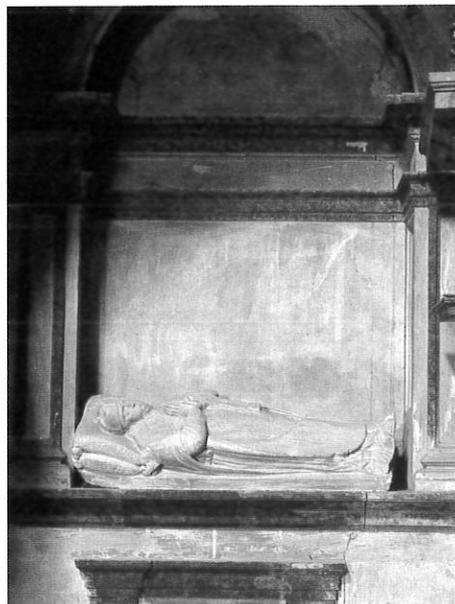


Fig. 53. Capilla funeraria del canónigo Bártulo Sánchez. Iglesia parroquial de Tórtoles de Esgueva.

CANO/ NIGO EN LA SAN/ TA IGLESIA DE PA/ LENCIA FALLESCIO AÑO DE 15[...?...]”⁸¹.

El coro alto instalado sobre un gran arco escarzano a los pies del templo presenta además una singular balustrada [Fig. 54] donde acertamos a apreciar cómo en un punto bastante alejado del foco burgalés-diócesis a la que pertenecía Tortoles- el renacimiento ha sido asimilado, digerido e interpretado con especial brillantez hacia el último tercio del siglo⁸².

81. Fueron los Sánchez la más principal familia de la villa de Tórtoles, suponiéndoles Dávila Jalón, descendientes del licenciado Juan Sánchez, cura y mecenas de la iglesia de San Pedro de Gumiel de Mercado, donde promovió la obra de la torre y capilla mayor de la Santa Cruz, y en cuyo presbiterio decidió enterrarse, indicando en su testamento de 1426 que "ennoblezcan el mi enterramiento e que pinten en el arquete de la sepultura el crucifijo con la revelación de san gregorio [sintomática resulta la advocación que ya hizo furor desde el siglo XV, manteniéndose hasta mucho tiempo después], e que pongan una laud de piedra franca e entallen en ella de zintel mi figura e las rayas de tinta preta e un libro en la mano, encima del arco de la sepultura otra piedra franca en que escriban de prieto cuando yo finé e se comenzó a fazer la d(i)cha iglesia nueva..." (vid. V[alentin] D[AVILA] J[ALON], "Aportación para un intento de estudio genealógico de las familias con pruebas de nobleza que han tenido su morada en la villa de Gumiel de Mercado (Burgos) a partir del siglo XV", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Histórico-Artísticos de Burgos*, XXII, n.º 82 (1943), pp. 200-201. El testamento completo fue publicado por el mismo autor en "La villa de Gumiel de Mercado en el siglo XV: noticias que proporciona en su testamento el Licenciado Juan Sánchez (1390-1440)", *El Castellano* (Burgos), n.º 11966 de 18/IX/1939). Vid. además M.ª Jesús GÓMEZ BÁRCENA, "Escultura gótica funeraria en Burgos. La Ribera del Duero", en *Arte Medieval en la Ribera del Duero. Biblioteca. Estudio e Investigación*, n.º 17 (2002), pp. 286-288.

82. Vid. Alberto C. IBÁÑEZ, "El maestro de cantería Juan de la Puente. Obras burgalesas", *BSAA*, LV (1989), pp. 307-322, esp. 320, que atribuye la traza del templo de Tórtoles de Esgueva (incluyendo su coro, similar a los de San Lesmes en Burgos y la parroquial de Pampliega) al trasmerano Juan de la Puente.

Es posible que el mecenazgo de los Sánchez y sus herederos, más allá de la capilla funeraria particular, una de las grandes aspiraciones entre los más hacendados, permitiera la concepción y encargo de un singular retablo mayor para el que fue llamado un pintor burgalés lo suficientemente conocido como Juan de Cea el Joven, autor de las tablas y de la policromía del mueble mismo⁸³.

Es un gran retablo de traza romanista y con abundante escultura exenta de mayor enjundia que la pintura misma (Calvario, Coronación de la Virgen y santos, entre los que distinguimos a San Pedro, San Pablo, San Esteban (el titular del mueble), San Juan Bautista o San Agustín) [Fig. 55].

Con cinco calles, cuatro cuerpos y cimera con Calvario podría datarse hacia la década de 1560-70, reserva la predela a glosar las escenas de la Anunciación [Fig. 56], Adoración de los Pastores [Fig. 57], Epifanía [Fig. 58] y Circuncisión [Fig. 59]. En el primer cuerpo acoge la crucifixión de San Pedro [Fig. 60] y la decapitación de San Pablo [Fig. 61], en el segundo la lapidación de San Esteban y una disputa entre Santos Padres y para el tercero la Dormición de la Virgen y el Pentecostés [FIGS. 62-63]⁸⁴.

Juan de Cea fue uno de los pintores burgaleses con mayor actividad detectada hacia el último tercio del siglo (junto a Santiago de Aguilar, Juan Cerezo y Pero Ruiz de Camargo), participó además



Fig. 54. Coro alto. Iglesia parroquial de Tórtoles de Esgueva.



Fig. 55. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Tórtoles de Esgueva.

83. IBÁÑEZ, "Pintura burgalesa...", p. 751.

84. Para la escultura romanista en el ámbito burgalés vid. Aurelio A. BARRÓN GARCÍA, "El retablo de Santa Clara de Briviesca en el romanismo norteño", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXVIII-LXXIX (1999), pp. 241-300, esp. 256-265.



Fig. 56. Anunciación. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Tórtoles de Esgueva.

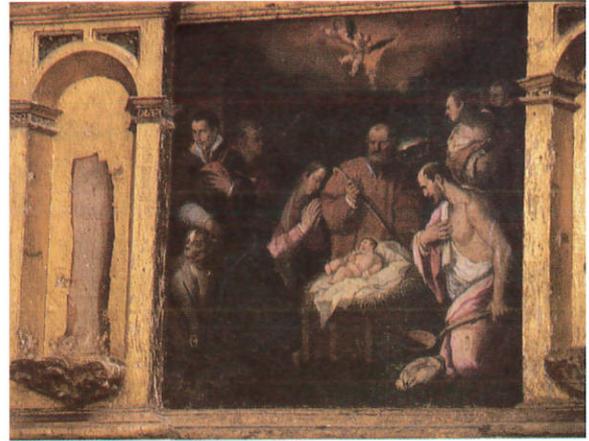


Fig. 57. Adoración de los pastores. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Tórtoles de Esgueva.



Fig. 58. Epifanía. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Tórtoles de Esgueva.



Fig. 59. Circuncisión. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Tórtoles de Esgueva.

en el retablo mayor de la parroquial de Mahamud, los retablos de Animas y San Nicolás de Barbadillo del Mercado, el retablo mayor de Arroyuelo y el relicario de Lodoso.

Habitualmente recurre a la copia de estampas para plantear sus composiciones, aunque destacando

por un dibujo correcto, cierta solemnidad acrecentada por el uso de colores oscuros e incluso toques detallísticos que Ibáñez encajaba acertadamente en el manierismo del foco escurialense⁸⁵, donde también bebió Rabuyate en sus frescos para el claustro bajo del no alejado monasterio de Valbuena.

85. IBÁÑEZ, "Arquitectura...", pp. 154-156.



Fig. 60. Crucifixión de San Pedro. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Tórtoles de Esgueva.

Fig. 61. Decapitación de San Pablo. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Tórtoles de Esgueva.

Fig. 62. Dormición de la Virgen y lapidación de San Esteban. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Tórtoles de Esgueva.

Fig. 63. Disputa entre Santos Padres y Pentecostés. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Tórtoles de Esgueva.

RETABLO MAYOR DEL MONASTERIO DE LA VID

El retablo mayor de la iglesia monástica, una de las últimas obras pictóricas del siglo XVI en tierras del Duero, fue encargado por Juan de Zúñiga y Avellaneda, VI Conde de Miranda y virrey en Nápoles (1586-95), precisamente el responsable de nombrar a Domenico Fontana arquitecto regio e ingeniero mayor y emplear al arquitecto Giovanni Battista Cavagna como pintor en La Vid.

La mazonería es obra de Antonio de Lejalde que la remató en 1585⁸⁶, apoya sobre bancal de piedra sobre

el que acodan ángeles sedentes y posee dos cuerpos: el inferior está flanqueado por columnas corintias de fustes acanalados sosteniendo un entablamento y el superior presenta pilastras festonadas enmarcando las tres calles. Contiene cinco grandes lienzos importados de marcado acento manierista napolitano obrados por Fabrizio Santafede (Anunciación)⁸⁷, Girolamo Imperato (Jesús entre los doctores)⁸⁸, Domenico Nicenio (Visitación)⁸⁹, Cavagna (Presentación)⁹⁰ y Wenzel Cobergher (Nacimiento de Jesús)⁹¹. Para incluir allí los lienzos, el mecenas reformó la carpintería del retablo, concertándola en Valladolid en 1601 con Diego de Vasco y Baltasar Monge Díaz, siguiendo traza de Juan de Vela⁹².

86. Vid. P. REDONDO y L. OLLERO, "La iglesia del monasterio de La Vid", *Cor Unum*, n.º 195-196 (1979), pp. 54-59; ZAPARAÍN, *op. cit.*, pp. 331-332. El mismo autor realizó entre 1571 y 1578 otro retablo -ya desaparecido- para el colegio de San Nicolás de Burgos (Alberto C. IBÁÑEZ PÉREZ, *Arquitectura civil del siglo XVI en Burgos*, Burgos, 1977, p. 260; LÓPEZ DE GUEREÑO, *op. cit.*, p. 241). Sobre el virrey Juan de Zúñiga, que ejerció el cargo en Nápoles entre 1591-92, vid. Rosario VILLARI, *La revuelta antiespañola en Nápoles. Los orígenes (1585-1647)*, Madrid, 1979, pp. 76-77; Manuel RIVERO, *Felipe II y el gobierno de Italia*, Madrid, 1998, pp. 200-201; Giuseppe GALASSO, *En la periferia del imperio. La monarquía hispánica y el Reino de Nápoles*, Barcelona, 2000, pp. 144-145. El virrey consiguió del papa Clemente VII privilegio para que los abades vitenses pudieran celebrar con las insignias pontificales y bendecir a la feligresía según usanza episcopal (vid. *Índice de los documentos procedentes de los monasterios y conventos suprimidos que se conservan en el archivo de la Real Academia de la Historia publicado de orden de la misma. Sección Primera. Castilla y León. Tomo. I (Monasterios de Nuestra Señora de La Vid y San Millán de la Cogolla*, Madrid, 1861, docs. 102 y 107).

87. Porta la determinante leyenda "(BR)ICELI, D. IOANNIS SUNNIGAE, MIRANDAE COMMITATIS, ET IN HOC NEAPOLITANO REGNO PRO REGIS JUSSU. FABRITIUS SANCTA FIDES NEAPOLITANUS PINGEBAT 1592".

88. Con la inscripción "HIERONNYMUS IMPERATUS NEAPOLIS FACIEBAT".

89. Para Cadiñanos es obra de autor desconocido (cf. Inocencio CADIÑANOS BARDECI, "Proceso constructivo del monasterio de La Vid (Burgos)", *AEA*, LXI (1988), p. 31).

90. Con la inscripción "JOHANNES BAPTISTA CAVAGNA ROMANUS PICTOR ARCHITECTUS NEAPOLI FACIEBAT ANNO DOMINI M.D.XC.I".

91. Se desprende de la inscripción "WENSEL COBERGHER. F(aciebat). 1592". Vid. además Alfonso PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1965, p. 448; G. PREVITALI, "Fiamminghi a Napoli alla fine del '500: Cornelis Smet, Pietro Torres, Wenzel Cobergher", en *Rélations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance. Études dédiées à Suzanne Sultzberger, Bruxelles-Roma, 1980*, pp. 215-216; Catálogo de la exposición *Pintura napolitana de Caravaggio a Giordano*, Madrid, 1985, p. 47; Pierluigi LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1573-1606. L'ultima maniera*, Napoli, 1991, p. 92; Fernando MARÍAS, "Bartolomeo y Francesco Antonio Ficchiatti, dos arquitectos al servicio de los virreyes de Nápoles: Las Agustinas de Salamanca y la escalera del palacio real", *Anuario del Dep. de Teoría e H.ª del Arte de la UAM*, IX-X (1997-98), p. 191.

92. M.ª José ZAPARAÍN YÁÑEZ, *El monasterio de Santa María de La Vid. Arte y Cultura. Del Medioevo a las transformaciones arquitectónicas de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1994, p. 332. En el testamento del promotor Juan de Zúñiga se dejan para la casa de La Vid una colección de lienzos con un Apostolado de rasgos decididamente miguelangelescos que iba presidido por el Salvador, debió ir destinada al claustro aunque terminó en la sacristía, donde aún sigue, acomodados entre marcos moldurados de yesería ("doze apóstoles grandes con el Salvador [o no se ha conservado o nunca llegó a entregarse pues desde 1835 la serie está presidida por un lienzo con la figura de San José] no los habiendo ya dado a la sazón a esta parte los quales quiero que se pongan en el claustro por su orden y al abad y religiosos desta santa casa se les encargue los pongan y tengan con la decencia que combiene y que esten de modo que no se puedan desencaxar de las paredes..."), envía la autora al testamento del noble en el *Archivo Histórico Provincial* de Burgos, prot. 5.281/5 fol. 133v).

José de la Serna contrató el dorado de las tallas y esculturas del retablo por 10.900 reales según se desprende en una escritura de 23 de abril de 1719, encarnando y estofando las figuras de los ángeles y la Virgen a pincel y esgrafiado, si bien policromó los fondos lisos en blanco, a la usanza rococó centroeuropea "imitando a la concha de piedra que corona dicho retablo"⁹³.

Preside la espejada hornacina dieciochesca del espacio central del cuerpo inferior una excepcional y poco conocida talla en piedra policromada de la Virgen con el Niño datada hacia 1275-1300, quizás donación del rey Sancho IV y tradicionalmente incluida dentro del aparatoso grupo mariano vasco-navarro-riojano⁹⁴.

Hasta la colegiata de Castrojeriz llegó además otro lienzo napolitano con una Santa Práxedes pintado por Scipione Pulzone y que data de 1590, quizás donación de don Pedro Ruiz Fernández de Castro, VII conde de Lemos y embajador extraordinario ante la corte vaticana en tiempos de la dominación española de Nápoles⁹⁵.

Tampoco debemos olvidar el retablo mayor de la magnífica iglesia parroquial de **San Nicolás de Bari en Sinovas**. La capilla mayor se ejecutó en tiempos del obispo Acosta, de cuya munificencia queda constancia en el blasón de la clave de bóveda. El soberbio retablo escultórico, de hacia 1570, es obra

de Francisco de Logroño, tracista colaborador de Juan de Juni, seguirá aquí la línea romanista, tan cara en el obispado oxomense (como en los retablos sorianos de Peñalba de San Esteban y Morcuera). Las pinturas, hoy amarillentas y de mala presencia, refieren pasajes de la vida de la Virgen (Ascensión y Coronación) y del santo titular.

Fruto del activo mecenazgo ejercido por el obispo Acosta, se ha conservado en la iglesia parroquial del Santuario de la Veracruz de Aranda otro lienzo procedente del desaparecido retablo mayor del **convento del Sancti Spiritus**. Representa el martirio de Santa Catalina de Alejandría, revelando influjos berruguetescos -a partir del conocimiento de Villoldo o Rabuyate- ha sido puesto en relación con el velo de la Pasión de la catedral del Burgo de Osma⁹⁶.

Esta ristra de comentarios resultan una aproximación, sin duda necesitada de un trabajo de campo más completo y de una introspección bibliográfica e iconográfica de mucho mayor calado. Estamos seguros que el necesario análisis estilístico y una profunda inmersión en el mundo del grabado depararán nuevos datos que vendrán a enriquecer este modesto horizonte.

A buen seguro seguir esta premisa metodológica permitirá rebatir la sospecha infundada que siempre ha considerado la pintura ribereña del siglo XVI como la cenicienta del resto de las artes.

93 Cf. ZAPARAÍN, *op. cit.*, p. 67. Envía al AHP de Burgos, prot. 5.295/3, fols. 16 y ss.

94. La imagen fue policromada por el mismo artista flamenco Wenzel Cobergher. Vid. Walter W. S. COOK y José GUDIOL RICART, *Pintura e imaginería románicas*, "Ars Hispaniae, VI", Madrid, 1980. p. 342; José M.^a AZCÁRATE, *Arte gótico en España*, Madrid, 1990. p. 188; M.^a José MARTÍNEZ MARTÍNEZ, "Imaginería medieval mariana en La Ribera", *Biblioteca. Estudio e Investigación*, n.º 6 (1991), pp. 151-153; Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS, *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*, Burgos, 1997. pp. 115-122. Vid. además Clara FERNÁNDEZ-LADRERA, *Imaginería medieval mariana en Navarra*, Pamplona, 1989. pp. 141 y ss.; M.^a José MARTÍNEZ MARTÍNEZ, "Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: clasificación tipológica", en *Arte Medieval en la Ribera del Duero. Biblioteca. Estudio e Investigación*, n.º 17 (2002), pp. 209-216.

95. Vid. René-Jesús PAYO HERNANZ, *Catálogo de pintura de la villa de Castrojeriz*, Burgos, 1999. pp. 62-65.

96. ABAD y ARRANZ, *op. cit.*, p. 104.

Clichés del autor, salvo las figs. 9, 11-18 y 20 (parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Baños de Valdearados) y 41 (José Luis Rojas García).

