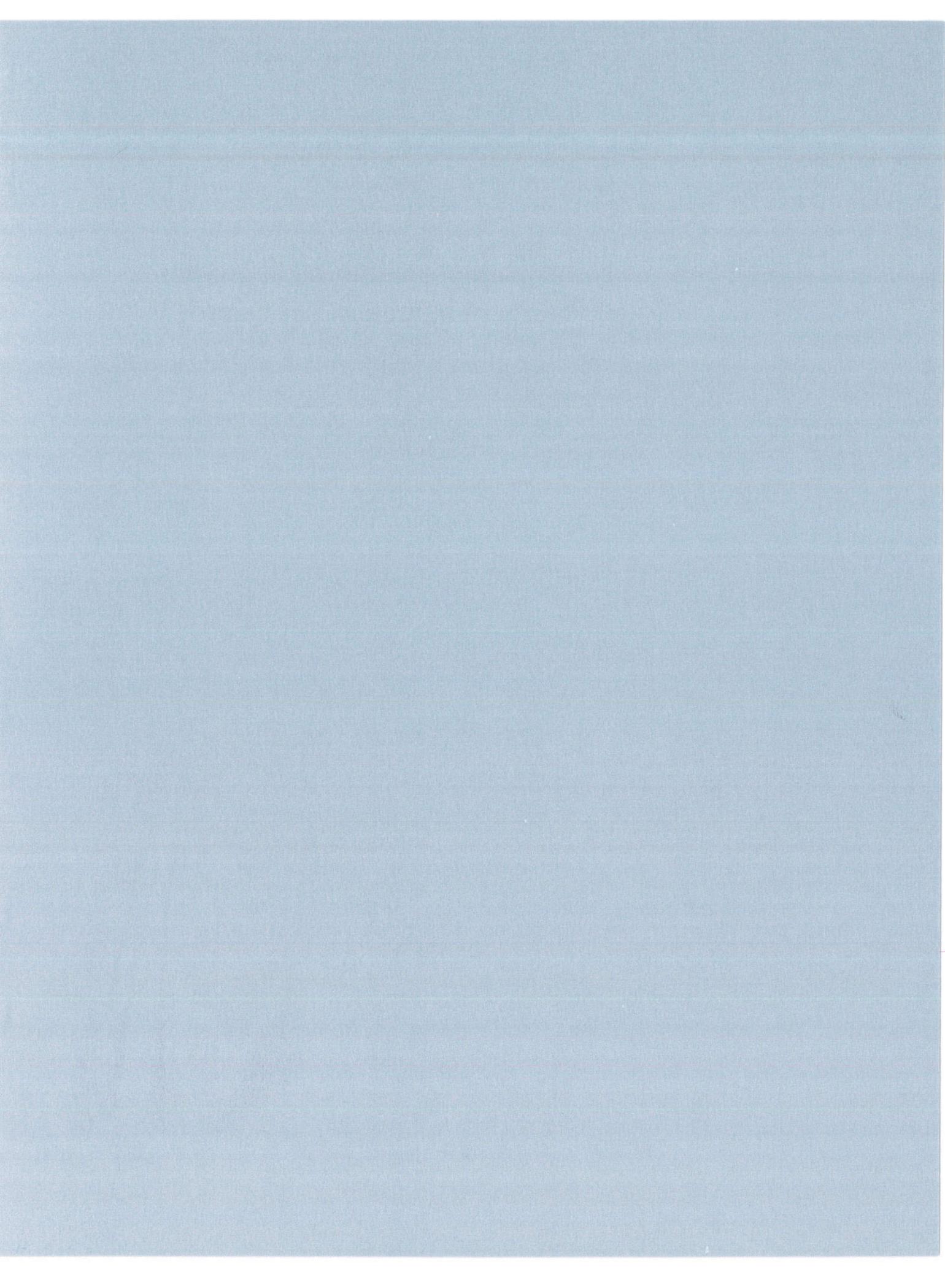


Notas para el estudio de la pintura
de la ribera burgalesa del Duero
durante los siglos XVII y XVIII

René J. Payo Hernanz





El trabajo que presentamos trata de hacer un somero acercamiento a algunas de las manifestaciones pictóricas del entorno arandino durante los siglos XVII y XVIII. No se pretende, por lo tanto, realizar un estudio definitivo, ni siquiera de plantear un intento de visión general sobre la evolución de la producción pictórica en este ámbito geográfico ya que, lamentablemente, aún no nos encontramos en condiciones suficientes para lograr este empeño. Este artículo tan sólo trata de mostrar las posibilidades que tiene el tema, a la espera de que podamos terminar de desarrollar un trabajo más amplio, en el que en este momento estamos embarcados, que aclare definitivamente la posición de esta zona burgalesa en el contexto castellano. Por lo tanto, y en la seguridad de que seguiremos avanzando en el proceso de conocimiento de estas manifestaciones en este contexto geográfico, realizaremos, en estas líneas, un breve avance de algunas ideas y conclusiones extraídas de nuestra inicial y parcial aproximación, centrándonos en el estudio de los géneros, de las fuentes y de los modelos, así como de algunas obras singulares del arte pictórico ribereño durante estas dos centurias. Por el

momento, resulta complejo desarrollar este análisis desde el punto de vista de las autorías, ya que el estilo de los profesionales aún se halla mal definido¹. Por otro lado, muchas de las obras son muy difíciles de estudiar documentalmente o por la lectura de la firma que, en la mayor parte de los casos, no existe o a la que no se puede acceder con facilidad teniendo en cuenta las ubicaciones en las que se encuentran en bastantes ocasiones estas piezas.

El conocimiento de las artes pictóricas en esta zona, durante estas dos centurias, resulta aún extremadamente insuficiente². Los estudiosos del arte de La Ribera apenas si se han preocupado por este tipo de manifestaciones hasta el momento. Esto ha hecho que se haya llegado a la conclusión de que no sólo no existen obras relevantes en este ámbito durante este periodo, sino también que casi no hay producciones. Será conveniente que maticemos ambas ideas³. Aun siendo verdad que hubo una opción preferente por las obras de tipo escultórico, lo mismo que ocurrió en la mayor parte de los territorios castellanos y españoles, hemos de señalar que no son tan infrecuentes las pinturas

1. La escasa calidad y falta de personalidad estética de muchas de las producciones dificulta, en bastantes ocasiones, que podamos fijar criterios de agrupación de las obras en torno a un posible maestro.

2. La pintura del siglo XVI, en la comarca arandina, cuenta ya felizmente con algunos recientes e interesantes trabajos globales que permiten aclarar el panorama general del mundo pictórico en esa centuria. A pesar de la modestia con la cual titula su trabajo José Luis Hernando Garrido, su visión de las producciones del Quinientos en esta zona supone un magnífico y aclarador estudio sobre las mismas (HERNANDO GARRIDO, J. L.: "Notas sobre la pintura del siglo XVI en La Ribera del Duero: párvulos hallazgos y otras apostillas", en *Renacimiento del Duero. Revista Biblioteca. Estudio e Investigación*, N.º 18, 2003, pág. 315 y ss.). Una visión de conjunto, sobre la pintura barroca en Burgos, la tenemos en un interesante estudio de Alberto C. Ibáñez Pérez en el que nos muestra un panorama no tan yermo como el que se ha venido presentando tradicionalmente (IBÁÑEZ PÉREZ, A. C.: "Pintura barroca burgalesa" en *Historia de Burgos*, T. III (3), Burgos, 1999, pág. 361 y ss.).

3. En estos instantes nos hallamos en un proceso de catalogación sistemática de las producciones pictóricas de la comarca ribereña de la Edad Moderna. Una vez finalizada esta amplia tarea, estaremos en condiciones de presentar un panorama general sobre su trascendencia estética y sus vinculaciones con otros centros productivos. Hasta ese momento, solamente podemos hacer un avance, sumamente provisional y sujeto a revisiones, ampliaciones y correcciones futuras.

como en principio pudiera suponerse⁴. Por otro lado, además de la relativa abundancia de obras es posible encontrar trabajos dotados de un cierto interés desde el punto de vista de su calidad y de sus conexiones con corrientes artísticas de centros más desarrollados.

Es precisamente la ubicación geográfica de este espacio la que, en gran medida, explica las características de las obras que se hallan presentes en el mismo. El emplazamiento de estas tierras -próximas a Valladolid, a Burgos y en el camino hacia la Corte- permite que entendamos la llegada de influencias y trabajos desde estos centros. La escasa relevancia de El Burgo de Osma -en cuya diócesis se incardinaba una parte significativa de los territorios arandinos- en lo que a producción pictórica se refiere, nos explica que, en muchos casos, se tuviera que contar con maestros foráneos para la realización de empresas complejas y significadas. Obviamente, fueron Valladolid y Madrid los lugares que suministraron la mayor parte de obras de calidad requeridas por los comitentes que optaron decididamente por la pintura. Burgos, en los siglos XVII y XVIII, fue un ámbito productor secundario, por lo que en La Ribera apenas si se desarrolló la incidencia de lo burgalés. La relativa cercanía a Segovia, incluso la pertenencia de algunos pueblos de la comarca a este obispado, facilitó la adquisición de producciones de esta

ciudad que -aunque no fue un centro artístico de notable importancia- al hallarse cerca de Madrid sí que tuvo una cierta trascendencia⁵.

Pero no sólo se recibió pintura foránea. Hemos de señalar que en La Ribera existieron talleres locales que se encargaron de satisfacer las demandas menos cualificadas. Pocos fueron los maestros que se dedicaron preferentemente a los trabajos de pintura de historias, de escenas o de personajes. La mayor parte se especializó, preferentemente, en las obras de dorado y policromado, actuando en ocasiones especiales en realizaciones en las que entra- ba en juego lo narrativo. Quizá, el maestro más destacado fue Clemente Sánchez, vecino de Aranda, cuya vida productiva se extiende a lo largo de la primera mitad del siglo XVII⁶. Su personalidad artística aún se haya mal perfilada. Incluso no faltan teorías que señalan que nos podemos encontrar con dos pintores, relacionados familiarmente, ocultos bajo el mismo nombre⁷. Sin duda, este profesional -que se hallaba bastante al tanto de las novedades pictóricas que se estaban produciendo en otros focos más destacados, aunque también presenta rasgos de un cierto arcaísmo- fue la cabeza de un taller que se perpetuó a lo largo del siglo XVII. Desarrolló su vida profesional por las tierras ribereñas, vallisoletanas, palentinas y segovianas⁸. Su estilo puede definirse a medio camino entre la

4. Este estereotipo mental, sobre la escasez de obras pictóricas en la zona de La Ribera, ha llevado a que algunos autores, recientemente, lleguen a dudar, incluso, de que algunas obras contratadas aunque desaparecidas en la actualidad, llegaran a ejecutarse.

5. Nos consta que Blas de Prado, que realizó los lienzos del retablo Tórtoles de Esgueva, estuvo un tiempo asentado en Segovia (COLLAR DE CÁCERES, F.: *Pintura en la antigua Diócesis de Segovia. 1500-1631*, Excma. Diputación Provincial de Segovia, Segovia, 1989, T. I, pág. 287). Sabemos que en 1697, el pintor segoviano Francisco Arranz, ejecutó dos lienzos para los colaterales de Fuentelcésped por encargo del canónigo de la catedral segoviana don Bonifacio Gómez (citado por ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.ª J.: *Fuentelcésped. La villa y su patrimonio*, San Sebastián, 1998, pág. 183).

6. Ceán Bermúdez le atribuyó algunas obras en el claustro de los dominicos de Aranda y señala que, en torno a 1620, residía en Valladolid, aspecto éste que explicaría su mayor dominio de repertorios inspirativos y su mayor capacidad como pintor, muy superior a la de todos los artesanos del mundo de la pintura asentados en la comarca en la primera mitad del Seiscientos (CEÁN BERMÚDEZ, A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, T. IV, Madrid, 1800, pág. 323)

7. ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.ª J.: *Desarrollo artístico de la comarca arandina. Siglos XVII y XVIII*, Ilmo. Ayuntamiento de Aranda-Excma. Diputación Provincial de Burgos, Salamanca, T. II, 2002, pág. 546.

8. COLLAR DE CÁCERES, F.: *Pintura en la antigua Diócesis de Segovia. 1500-1631*, Excma. Diputación Provincial de Segovia, Segovia, 1989, T. I, pág. 287.



Manuel Llanderal. Liberación de San Pedro (h. 1753). Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Fuentemolinos.

tradición del Manierismo Reformado y el primer naturalismo barroco. Empleó, de manera frecuente, repertorios gráficos muy vigentes en estos momentos, entre los que no faltaron las tradicionales láminas de Cornelis Cort que reproducían composiciones de maestros italianos de los años centrales del Quinientos. A mediados del XVIII tuvo un cierto protagonismo en el entorno de Roa el modesto pintor Manuel Llanderal que residió en Sotillo de la Ribera desde donde trabajó para algunos pueblos de la zona. Entre los artífices que aparecen vinculados al mundo de la policromía, pero que en ocasiones pudieron realizar obras narrativas de escasa exigencia en lo referente a la calidad, encontramos algunos interesantes profesionales como Esteban Hernando o Trifón Jiménez que laboraron en el tercer cuarto del XVIII.

LOS COMITENTES

Fueron las distintas instituciones eclesiásticas las que desarrollaron una política de financiación de obras pictóricas con mayor intensidad. Los grandes centros monásticos tuvieron un enorme protagonismo en este campo. Su mecenazgo fue peculiar ya que, por un lado, estaban al margen de la normativa y control diocesano en lo referente a la promoción artística, por lo que podían buscar a aquellos profesionales que consideraran oportunos. Esto hizo que no fuera infrecuente que se

pidieran obras de centros artísticos superiores, con los que estas casas pudieran tener relación a través de otros monasterios o conventos de la Orden. Por otro lado, la posible existencia de notables personajes en estos cenobios facilitaba la valoración de la pintura como un arte esencialmente culto. No fue normal que cuando desde una institución monástica se reclamaban lienzos esto estuviera motivado por su incapacidad económica sino más bien que fuera resultado de una opción preferente por este arte. Tenemos algunos ejemplos singulares al respecto. El Monasterio de La Vid logró, a lo largo del tiempo, una buena colección en la que también tuvieron mucho que ver los patronos del mismo. El Monasterio de Santo Domingo de Caleruega, que siempre mantuvo estrechos contactos con otros centros de la Orden⁹, logró una serie



Retablo Mayor del Monasterio de Santo Domingo de Caleruega.

9. GONZÁLEZ, Sor C.: *Real Monasterio de Santo Domingo de Caleruega*, Editorial San Esteban, Salamanca, 1993.

de obras, cuyo máximo exponente es su gran retablo mayor, de comienzos del Seiscientos, en el que aparecen escenas de la vida del santo fundador y para cuya ejecución se contó con el concurso de algún maestro vallisoletano que bien pudo ser Bartolomé de Cárdenas o su colaborador Blas de Cervera¹⁰. El Convento franciscano de Domus Dei, en La Aguilera, reunió, en estos años, un número considerable de lienzos, merced a la actividad de la propia comunidad y a la de importantes personajes de la nobleza ligados a él, como los condes de Miranda¹¹. Por otro lado, la existencia al servicio de la casa de fray Diego de Frutos¹², también ayudó al desarrollo de una serie de representaciones, algunas de las cuales aún se conservan¹³. Buen ejemplo de centro cenobítico de carácter medio, que alcanzó un relativo desarrollo en lo que a acumulación pictórica se refiere, es el Convento de San José de Peñaranda de Duero, perteneciente a la Orden de los Carmelitas y que también contó con un alto grado de protección de los condes de Miranda¹¹. El presbiterio de su iglesia conventual se halla presidido por tres soberbios retablos tardo-clasicistas, en los que se ubican pinturas que quizá pueden proceder del ámbito vallisoletano.

Lamentablemente, los ricos patrimonios artísticos de otros centros conventuales se dispersaron a raíz de su desaparición. Las razones de esto se encuentran, esencialmente, en el proceso

exclaustrador y desamortizador decimonónico. Así, el Convento dominico de Sancti Spiritus de Aranda de Duero y el de San Francisco presentarían, entre sus colecciones artísticas, un buen número de pinturas hoy en gran medida perdidas y de las que sólo conservamos algunos ejemplos del siglo XVI expuestos, en la actualidad, en la parroquia de la Vera Cruz¹⁴ y que demuestran el papel importante que debió tener el primer convento en la acumulación de este tipo de producciones. Otros monasterios menores, como el de bernardas de Aranda o el de franciscanas concepcionistas de Peñaranda debieron poseer un patrimonio mobiliario mucho más discreto, por lo que sus series serían fundamentalmente devocionales y de escaso interés formal.

Junto a los centros monásticos fueron las parroquias las que desarrollaron, con mayor fuerza, la promoción de lienzos narrativos, sobre todo vinculados a retablos. De entre todas las empresas que se verificaron en estos años destaca la construcción del magno retablo mayor de la iglesia de Santa María de Aranda, que acabó convirtiéndose en una obra de referencia en la comarca. Fue realizado por Gabriel de Pinedo y Pedro de Cicarte en lo que a su parte arquitectónica y escultórica se refiere empezándose en 1607. Clemente Sánchez se encargó, a partir de 1621, de las tareas pictóricas desarrollando uno de los programas más

10. URREA, J. Y VALDIVIESO, E.: "Aportaciones a la Historia de la Pintura vallisoletana", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T. XXXVII, 1971. págs. 356-358; URREA FERNÁNDEZ, J.: "Blas de Cervera y Felipe Gil de Mena", *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*, T. I, 1987, págs. 241-247.

11. CARRIÓN GONZÁLEZ, L.: *Historia documentada del Convento Domus Dei de La Aguilera*, Madrid, 1930.

12. Nacido en Los Huertos, en el obispado de Segovia, ingresó en la orden franciscana tomando su hábito de lego en abril de 1719. Viajó a Jerusalén y residió, algún tiempo, en el palacio del obispo de Sigüenza y en el Convento de Ayllón. Murió en Valladolid en 1754. Fue discípulo de Palomino y trabajó esencialmente para Valladolid y para conventos de la orden (VIÑAZA, Conde de la: *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Agustín Cean Bermúdez*, T. II, Madrid, 1889, págs. 210-211).

13. En la clausura del Monasterio se guardan dos obras, realizadas por fray Diego de Frutos, en las que se representa la *Última Cena* y a *Cristo servido por dos ángeles*. En la primera de las composiciones aparece la firma *Frutos Fr. 1745*.

14. HERNANDO GARRIDO, J. L.: "Notas sobre la pintura del siglo XVI en La Ribera del Duero: párvulos hallazgos y otras apostillas", en *Renacimiento del Duero. Revista Biblioteca. Estudio e Investigación*, N.º 18, pág. 355.

complejos de la zona¹⁵. Las parroquias de Quemada y Quintana del Pidío, a mediados del XVII, y la de Santa María de Gumiel de Mercado¹⁶, a finales de este siglo, son también buenos ejemplos de este tipo de actuación en la promoción de pinturas que tenían como destino un retablo¹⁷. Junto a las instituciones parroquiales fue

muy importante la labor de Cofradías en la petición de piezas narrativas sobre lienzo.

No existieron, en esta comarca, grandes hospitales capaces de llevar a cabo labores arquitectónicas y de amueblamiento artístico significativas. Quizá una excepción sea el Hospital de la Piedad



Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Quintana del Pidío.



Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Santa María de Gumiel de Mercado.

15. Aunque también participaron en la realización de los trabajos pictóricos de este retablo los maestros Juan Sánchez, Pedro de Morales y Bernabé de la Serna, debió ser Clemente Sánchez quien se encargó, esencialmente, de la obra de pintura narrativa (MARTÍ Y MONSÓ, J.: *Estudios histórico-artísticos*, Valladolid, 1901; VELASCO, S.: *Aranda. Memorias de mi villa y de mi parroquia*, Madrid, 1925, págs. 286-289; ABAD ZAPATERO, J. G. y ARRANZ ARRANZ, J.: *Las iglesias de Aranda*, Caja de Ahorros Municipal, Burgos, 1989, pág. 87; ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.^a J.: *Desarrollo artístico de la comarca arandina. Siglos XVII y XVIII*, Ilmo. Ayuntamiento de Aranda-Excma. Diputación Provincial de Burgos, Salamanca, T. II, 2002, pág. 289).

16. Las pinturas del retablo mayor de la parroquia de Santa María de Gumiel del Mercado fueron realizadas por el maestro Bartolomé Pérez. Se trata de un correcto pintor cortesano de la última y exaltada generación, desde una perspectiva formal, de maestros del siglo XVII. Su producción recuerda las obras de Solís y Coello. Aunque realizó algunas interesantes pinturas religiosas trabajó, preferentemente, el género del bodegón dedicándose también a realizaciones de tipo escenográfico (PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Pintura barroca en España. 1600-1750*, Cátedra, Madrid, 3.^a Ed. 2000, págs. 337-338).

17. ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.^a J.: *Desarrollo artístico de la comarca arandina. Siglos XVII y XVIII*, Ilmo. Ayuntamiento de Aranda-Excma. Diputación Provincial de Burgos, Salamanca, T. II, 2002, pág. 373.

de Peñaranda de Duero¹⁸. Fundado por María de Cárdenas, en 1530, dependió del patronato de los condes de Miranda. A comienzos del siglo XVII, se construyó un retablo presidido por una delicada imagen de la *Inmaculada*. Desconocemos si fue financiada por las rentas del hospital o si en ello intervinieron directamente sus patronos.

Los clérigos, individualmente, también ayudaron al impulso de las obras pictóricas. Así, nos encontramos casos como el de don Cristóbal de Guzmán y Santoyo, obispo de Palencia, quien construyó su capilla funeraria en la iglesia parroquial de Guzmán, su pueblo natal, que quedó presidida por un retablo, levantado hacia 1653, en el que incluyeron pinturas. También muy destacada fue la actuación

de Juan Antonio Serrano que donó a la iglesia de Sotillo de la Ribera una serie de obras, algunas de las cuales muestran un cierto interés.

La nobleza vinculada a la comarca, sobre todo los condes de Miranda y Duques de Peñaranda, desarrollaron una destacada tarea de impulso de las actividades artísticas en general y pictóricas en particular. Su mecenazgo fue fecundo no tanto por la cantidad de obras que introdujeron en estas tierras, cuanto por la calidad de muchas de ellas. Quizá el conjunto más notable sea el que se halla en el Monasterio de La Vid, sobre todo el ubicado en su retablo mayor. Se trata de un grupo de producciones tardo-manieristas, de orígenes italianos, importadas por don Juan de Zúñiga hacia 1591¹⁹.



Retablo de la capilla de Don Cristóbal de Guzmán. Iglesia Parroquial de Guzmán.



Retablo Mayor del Monasterio de la Vid.

18. CADIÑANOS BARDECÍ, I.: "Peñaranda de Duero. Notas de Historia y Arte", *Revista Biblioteca. Estudio e Investigación*, N.º 8, 1993, pág. 126.

19. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *De Caravaggio a Giordano. Catálogo de la Exposición de pintura napolitana*, Palacio de Villahermosa, Madrid, 1985, pág. 47.



Retablo de los Martínez de Santoyo. Colegiata de Peñaranda de Duero.

Este noble también donó el *Apostolado* que se conserva en la actualidad en la sala capitular. Destacada fue también la actuación de los condes de Castrillo, en la iglesia de Valverde, en la que aparecen algunas singulares obras de mediados del XVII. Dentro de la promoción civil, llevada a cabo por algunos personajes de la zona, merece la pena destacarse la que verificó Bartolomé Martínez, administrador del duque de Lerma en Gumiel de Mercado, que financió, en esa localidad, un retablo en el que se colocaron pinturas. También singular fue la actuación de Jerónimo Martínez de Santoyo, rico indiano con orígenes en Peñaranda

de Duero, que costeó un retablo de pintura en su villa natal, siendo éste uno de los ejemplos de mecenazgo pictórico más destacados, desarrollado por un laico no noble, a lo largo Seiscientos en las tierras arandinas. Debió ser normal que se donaran obras pictóricas a instituciones religiosas, por vía testamentaria, por parte de particulares que las habían tenido en su casa como objetos de devoción. Tenemos algunos ejemplos como el de Inés Bayo que entregó a la parroquia de Fuentelcésped un lienzo de *San Miguel*, en 1671²⁰, pensando en que se colocara en el remate del retablo mayor, algo que al final no se verificó de esa manera pues allí se situó una pintura madrileña de la *Asunción*.

LOS GÉNEROS PICTÓRICOS

La pintura de los siglos XVII y XVIII existente en la zona de La Ribera burgalesa se puede estudiar en el marco de unos géneros claramente convencionales. Hemos de señalar que las realizaciones sobre lienzo, con carácter autónomo, consiguieron un gran desarrollo evidenciándose la decadencia de la tabla como soporte²¹. Las iglesias y conventos de esta zona presentan una infinidad de obras de estas características que normalmente responden a devociones y donaciones individuales. En general, nos hallamos ante piezas de una discreción evidente, sobre todo aquéllas que se ubican en iglesias parroquiales ya que las que aparecen en centros vinculados a las órdenes religiosas suelen tener una mayor calidad. Pero tampoco resulta extraño que podamos encontrar alguna producción dotada de un gran valor como ocurre con el bello lienzo de *San Jerónimo*, probablemente de ascendencia italiana, que se conserva en la iglesia

20. ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.ª J.: *Fuentelcésped. La villa y su patrimonio*, San Sebastián, 1998, pág. 179.

21. Son escasas las piezas realizadas sobre tabla y concebidas de manera autónoma en estos momentos. Un ejemplo lo tenemos en la pintura de *San Pedro* de la iglesia de Pedrosa de Duero, fechada en 1626. También la tabla entra en crisis como soporte de pinturas retablísticas. Sí que fue frecuente que los policromadores pudieran ejecutar algunas escenas narrativas en determinados puntos secundarios de la arquitectura de un retablo, como el banco o los netos, pero casi siempre con un carácter complementario.

parroquial de La Horra, fruto, sin duda, de la donación de un personaje cualificado y culto. En ocasiones, estas pinturas son producto de actuaciones colectivas ligadas a realizaciones iconográficamente complejas y de carácter seriado. Así, aunque no muchos, se han conservado algunos restos de conjuntos de *Vía Crucis*, fechados en el siglo XVIII, entre los que destaca el de Campillo de Aranda.

Quizá los grupos más interesantes son los que se hallan formando parte de amplios programas iconográficos incluidos en retablos. Recordemos que, durante estos dos siglos, existió una opción mayoritaria por la escultura, de tal suerte que siempre que era posible se desarrollaron obras retablisticas con caracteres escultóricos. El coste de los trabajos de escultura solía ser mayor que el de los de pintura. Por otro lado, la percepción y valoración popular de los modelos en talla era mejor que la de aquellos que se plasmaban bidimensionalmente. Sólo los comitentes convencidos de la superioridad intelectual de la pintura y de sus mayores capacidades transmisoras de valores y mensajes optaron de manera convencida por este tipo de obras. Pero, en la mayor parte de los casos, las series incluidas en retablos quizá hayan de entenderse como el intento de satisfacción de unas necesidades narrativas de forma más económica. A pesar de todo, tenemos algunos destacados ejemplos en los que hallamos trabajos de un cierto interés. Entre los que merecen la pena citarse se encuentra el ya mencionado retablo mayor de Aranda de Duero, el de Quintana del Pidio (buen ejemplo de síntesis de patrones iconográficos



Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Fuentemolinos.

tradicionales y de carácter trentino), el del Monasterio dominico de Caleruega (importante y complejo ciclo hagiográfico), el de la iglesia de Santa María de Gumiel de Mercado (notable serie de obras de orígenes cortesanos) o el complejo de Fuentemolinos²². Junto a ellos, hallamos otros de más discreta calidad, como el de Olmedillo de Roa, en el que muy probablemente los promotores tuvieron que renunciar, ante las dificultades económicas, a su probable impulso inicial de realización de trabajos de tipo escultórico. No siempre la pintura estuvo presente de una forma tan evidente en los retablos. En ocasiones, se limitó a lugares muy concretos y como mero complemento de las narraciones escultóricas prioritarias. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, con las representaciones de pincel que se ubican en el banco y remate del retablo mayor de Fuentelcésped. Fue habitual que algunas partes recibieran un tratamiento pictórico especialmente significado. Así, los interiores de los sagrarios, sobre todo en los años iniciales del siglo XVII, suelen aparecer decorados con

22. Se trata de una interesante obra que se ejecutó en su parte arquitectónica hacia 1680 por Pedro de la Cabada (Archivo Parroquial de Fuentemolinos. Libro de Fábrica 1617-1680. Cuentas del 23-I-1680). Fue dorado en torno a 1686 y en esa fecha se realizaría el primer programa pictórico en el que se colocaron lienzos alusivos a la vida de San Bartolomé en el cuerpo principal (Archivo Parroquial de Fuentemolinos. Libro de Fábrica 1686-1755. Cuentas del 3-VIII-1686, fol. 6). Tras las grandes tareas de remodelación de la iglesia, que tuvieron lugar hacia 1753, se procedió a ampliar este retablo interviniendo el ensamblador arandino Bartolomé García y Manuel Pascual vecino de Fuentelcésped en los trabajos de ensamblaje y Francisco de Sierra en la talla de las Virtudes del remate. El pintor Manuel Llanderal incluyó un lienzo con la *Liberación de San Pedro*, en el banco y los policromadores Pedro de Portela y León Rey y Perea doraron de nuevo el retablo y su ampliación (Archivo Parroquial de Fuentemolinos. Libro de Fábrica 1686-1755. Cuentas del 29-VI-1753, fols. 270-272).

representaciones pictóricas. Tal es el caso de un bello tabernáculo, procedente de un primitivo retablo mayor, que se conserva en la iglesia de Fuentemolinos y en cuyos interior aparecen las imágenes de *Cristo resucitado*, del *Espíritu Santo*, de *San Juan Bautista* y de *Santo Tomás y San Buenaventura*.

Además de la pintura exenta y la ligada a los retablos hemos de señalar que alcanzó un gran protagonismo aquella que aparece vinculada a la arquitectura. Nos hallamos ante realizaciones ejecutadas normalmente al fresco, aunque también son habituales las que se desarrollan sobre lienzo y que pasan a integrarse en marcos arquitectónicos. De estas últimas son destacables las que conforman el programa iconográfico de la iglesia del Convento franciscano de la Aguilera. Tenemos ejemplos curiosos de valoración de obras anteriores y su utilización arquitectónica en momentos muy posteriores a su realización. Así, por ejemplo, en la iglesia barroca de Pedrosa de Duero, al desmontarse el retablo mayor de mediados del siglo XVI, sus tablas fueron aprovechadas e incluidas en marcos unidos a la arquitectura del nuevo templo parroquial. En lo tocante a las producciones realizadas al fresco, hemos de señalar que, lamentablemente, muchas de ellas se han perdido debido a las actuaciones que, esencialmente, en los últimos años se han llevado a cabo. Un ejemplo de esto lo tenemos en la iglesia de Quintanamanvirgo que, en el siglo XVIII, fue decorada con un profuso conjunto de representaciones murales tanto decorativas como narrativas. Por desgracia, la mayor parte ha desaparecido y solamente conservamos algunos restos como los que aparecen en la zona del baptisterio.

Estas realizaciones murales pudieron tener una función narrativa o meramente ornamental. Fueron frecuentes, durante los años del Barroco, las decoraciones con carácter escenográfico que complementaban los retablos, generando juegos de trampantojos sumamente singulares y en donde el

carácter teatral adquiría unas notables cotas de desarrollo. En la ermita de la Virgen de Quintanamanvirgo, a ambos lados del retablo principal, aún se mantienen restos pictóricos dieciochescos que muestran las posibilidades de ampliación ficticia que tuvieron, en muchos casos, este tipo de trabajos. Pero quizá uno de los ejemplos más sobresalientes lo hallamos en el suntuoso camarín de La Aguilera. Este espacio, construido a finales del siglo XVII, fue profundamente decorado con pinturas murales en las que se produce un notable intento de reproducción de elementos arquitectónicos. Una serie de construcciones fingidas de carácter salomónico -claramente vinculadas a la valoración que fray Juan Rizi hacía de este orden- logra crear un clima de complejidad formal y contribuye a dotar al conjunto de una imagen de lujo y de acercamiento a lo divino muy del gusto barroco imperante en estos momentos. Los motivos decorativos



Pinturas murales de la Iglesia Parroquial de Sotillo de la Ribera.

de raíz arquitectónica y vegetal se mezclaban, en este camarín, con pinturas narrativas. Algunas de ellas aún se conservan en las pechinas, mientras que otras, de caracteres adventicios, hoy desaparecidas, se colocaban en las paredes, con lo que lo meramente ornamental se unía a lo iconográfico generando uno de los ámbitos más interesantes de este género en la comarca. Otro ejemplo singular de pinturas murales de índole arquitectónica y narrativa lo hallamos en el entorno del retablo mayor de la iglesia de Sotillo de la Ribera que fue ejecutado hacia 1777 a iniciativa de don Juan Manuel Serrano en un estilo barroco clasicista²³. Los muros del ábside fueron jaspeados, para que así se imitaran y se ampliaran visualmente las



Manuel Llanderal. Pinturas murales del presbiterio de la Iglesia Parroquial de Fuentemolinos (h. 1753).

superficies del gran conjunto retablístico que no hacía más que seguir la moda imperante en estos años en lo que a policromía se refiere. En el remate se ubica la figura de Dios Padre, rodeado de nubes y ángeles. La Virgen y los santos le flanquean dando lugar a una auténtica apoteosis tardo-barroca que se desarrolla en estilo rococó. Muy interesantes son las pinturas murales que decoran la cabecera de la iglesia de Fuentemolinos realizadas a mediados del siglo XVIII por Manuel Llanderal y que contribuyen a resaltar un espacio de acentuado barroquismo²⁴. Obviamente no son éstas las únicas representaciones de pintura mural en estas tierras. Existen algunas otras -aunque definidas por su menor calidad- como las que aparecen en la bóveda del presbiterio de la iglesia de Vadocondes, que deben también fecharse en el siglo XVIII, momento en el que se llevaron a cabo, con mayor fuerza, estas actuaciones.

LA PINTURA RELIGIOSA

Obviamente fueron las manifestaciones de carácter religioso las que llenaron la producción pictórica de los siglos XVII y XVIII. Dos son los ciclos esenciales: el vinculado a la vida de Cristo y el relacionado con la Virgen María que, en ocasiones, se entrelazan. Un buen ejemplo de esto lo tenemos en el retablo de Santa María de Aranda de Duero y en el de la parroquia de Santa María de Gumiel de Mercado, dedicados a la Virgen, pero en los que también aparecen escenas con pasajes de la *Infancia de Cristo*. Éstos, unidos a los de la *Pasión*, fueron los que obtuvieron un mayor protagonismo en la iconografía cristológica ribereña siguiendo una tradición obviamente anterior pero que alcanzó un gran desarrollo en estos años de la Contrarreforma que convirtió a estos temas, junto

23. IBÁÑEZ PÉREZ, A. C.: "La introducción del Neoclasicismo en Burgos. Retablos y escultura", *Academia*, N.º 69, 1989, págs. 65-89.

24. Archivo Parroquial de Fuentemolinos. Libro de Fábrica 1686-1755. Cuentas del 29-VI-1753, fol. 272.



Niño Jesús de Pasión. Colegiata de Peñaranda de Duero.

con los marianos, en protagonistas casi absolutos²⁵. Además de su aparición en amplios ciclos seriados son, igualmente, muy habituales obras individuales que se centran en episodios concretos. En este sentido, son frecuentes las representaciones individualizadas de la *Epifanía*, de las cuales tenemos magníficos ejemplos como la que se conserva en la Colegiata de Roa, realizada a finales del siglo XVII. Muy interesantes son las imágenes devotas del *Niño Jesús*, representación que alcanzó su máximo protagonismo en obras de tipo de escultórico²⁶. La pintura también se dejó seducir por este tema y de él se conservan muestras en la iglesia de Fuentelcésped en la que hallamos un *Cristo Niño* vinculado a su primo *San Juan*. Pero quizá el tipo más destacado sea el que se conoce genéricamente como *Niño Jesús de*

Pasión, que alcanzó gran difusión en las tallas, pero que también tuvo su reflejo en pintura en dos obras de la Colegiata de Peñaranda, una de las cuales copia una imagen tallada dando lugar a un trasvase o préstamo desde la escultura a la pintura, fenómeno éste frecuente a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII. También son muy interesantes las representaciones de las imágenes pasionales no seriadas, entre las cuales destacan las de la *Flagelación*. Algunas, como la que se custodia en la Colegiata de Peñaranda o la de Campillo de Aranda, son obras de la primera mitad del XVII. *Cristo recogiendo sus vestiduras tras la flagelación*, fue un tema de enorme trascendencia devota en estos años y de él encontramos destacados ejemplos como el óleo, de mediados del siglo XVII, conservado en la ermita de Nuestra Señora de Fuentelcésped. Menos frecuentes son, en pintura, las obras relacionadas con la *Crucifixión* quizá porque este tema se desarrolló, en un elevadísimo número, en representaciones escultóricas. La ampliamente difundida iconografía del *Cristo de Burgos* alcanzó un cierto desarrollo en estos años como se prueba en la aparición de diversos ejemplares como los dos conservados en la Colegiata de Peñaranda, uno de los cuales está firmado²⁷. La piadosa escena del *Descendimiento*, tan importante en la iconografía medieval no mantuvo una abundante presencia en estos años aunque sí que hemos hallado algunas muestras como la que se custodia en la iglesia de Guzmán²⁸ o el gran lienzo seiscentista que con este tema se guarda en la parroquia de Vadocondes.

Junto a las anteriores fueron las imágenes marianas las que alcanzaron un mayor protagonismo

25. MÁLE, E.: *El arte religioso de la Contrarreforma*, Ediciones Encuentro, Madrid, 2001.

26. VEGA, M. T.: *Historia, iconografía y evolución de las imágenes exentas del Niño Jesús. Catálogo de la Provincia de Valladolid*, Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, Valladolid, 1984.

27. Una de estas pinturas, la conservada en la capilla de los Martínez de Santoyo, presenta la siguiente inscripción: *Ase echo a deuocion y por intermediacion de don Jeronimo Martinez Ponze*. En la firma del pintor parece leerse *Joan Palazio*.

28. Se trata de un lienzo firmado por Diego de Cáceres de la Torre y fechado en 1665 (IBÁÑEZ PÉREZ, A. C.: "Pintura barroca burgalesa" en *Historia de Burgos*, T. III (3), Burgos, 1999, págs. 376-377).

en la pintura ribereña durante estas dos centurias. Además de su aparición en ciclos vinculados a retablos, son muy habituales aquéllas que se muestran independientes de un contexto narrativo, ligadas a advocaciones o devociones individuales. Ni que decir tiene que la vocación immaculista de estas dos centurias queda reflejada en una serie de piezas que, desde comienzos del siglo XVII hasta fines del XVIII, reflejan este misterio fundamental en el sentir popular católico²⁹. En no menos de diez ocasiones hemos hallado estas representaciones en pinturas que en ocasiones tomaron su modelo en asentados tipos escultóricos³⁰. Destacadas son algunas imágenes de la *Anunciación*, pasaje de la vida de María omnipresente en la iconografía cristiana. Muy sobresaliente es la gran representación pictórica con esta escena, de ascendencia cortesana y realizada a comienzos del siglo XVII, que se conserva en el Monasterio de Caleruega y en la que se evidencia la huella de Vicente Carducho. Aunque no tan habituales sí que lograron un cierto desarrollo en la comarca las imágenes con otros dos temas, no del todo canónicos, pero que también consiguieron un gran éxito: la *Asunción*³¹ y la *Coronación de María*. Igualmente fueron normales los óleos de devoción vinculados a su exaltación maternal y a su presencia en los momentos finales de la Pasión, siendo habituales

las representaciones de la *Piedad*³², de la *Dolorosa* y de la *Soledad*³³. Igualmente el fenómeno de la transmisión iconográfica de advocaciones marianas particulares alcanzó un cierto protagonismo como veremos posteriormente.

En relación con la extensión pictórica de los santos tradicionales, anteriores a la Contrarreforma, hemos de señalar que ésta se siguió manteniendo sobre todo en relación con las representaciones de personajes neo-testamentarios. Incluso, aquellos ligados a tradiciones apócrifas, como *San Joaquín* y *Santa Ana*, se muestran aún con frecuencia, sobre todo en el XVII, encontrando algunos ejemplos tan significativos como los lienzos del retablo de la Virgen de la capilla de los Martínez de Santoyo de Peñaranda. No faltaron obras en las que ambos aparecían acompañando a la *Virgen Niña*, desarrollando una especie de prefiguración de la *Sagrada Familia* (otro tema de gran expansión en estos años), tal y como y como ocurre en un óleo de la segunda mitad del siglo XVII, conservado en la Colegiata de Roa, en el que María aparece, además, caracterizada con los elementos que la vinculan a la devoción de la *Inmaculada Concepción*³⁴. Un despegue importante adquirieron las representaciones josefinas dentro de la valoración notable que consiguió esta

29. STRATTON, S.: "La Inmaculada Concepción en el arte español", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Fundación Universitaria Española, T. I, N.º 2, 1988, págs. 3-127.

30. Un caso curioso es el retablo mayor de Quemada. La calle principal queda presidida por una escultura, de comienzos del siglo XVI, de la *Virgen con el Niño*. A sus lados aparecen sendas pinturas de la *Inmaculada*, de mediados del siglo XVII. En la calle del Evangelio encontramos un óleo que reproduce un modelo de Ribera. En la de la Epístola otra que toma como fuente el tipo escultórico creado por Gregorio Fernández. Podemos plantearnos si los diseñadores del programa quisieron incidir doblemente en el misterio de la Inmaculada o si, por el contrario, entendieron la primera representación, debido a su carácter movido, más como una *Asunción*, con lo cual quedarían manifestadas estas dos devociones.

31. Así como, ya desde la Edad Media y en la Edad Moderna, fueron habituales las representaciones de la *Asunción* en escultura no lo fueron tanto en pintura.

32. Un buen ejemplo de la imagen pictórica de la *Piedad* lo tenemos en Hoyales de Roa, en donde se conserva una interesante pintura seiscentista con este tema.

33. Ejemplos de pinturas de la *Soledad* los hallamos en Santa María de Aranda de Duero y en la Colegiata de Roa.

34. La fuente gráfica de inspiración de esta obra parece encontrarse en un grabado de Hieronimus Wierix (MAUQUOY-HENDRICKX, M.: *Les estampes des Wierix*, T. I, Brussels, 1978, fig. 614).



San Joaquín, Santa Ana y la Virgen. Colegiata de Roa.



Clemente Sánchez, 1637. Sueño de San José. Monasterio de Santo Domingo de Caleruega.

figura a lo largo de estos años. En la pintura de la comarca hay algunos ejemplos como el *San José con el Niño* de comienzos del XVII de la Colegiata raudense, el del Monasterio de La Vid, el que aparece en el retablo mayor de Quintana del Pidio, el de Peñaranda de Duero o el lienzo del *Sueño de José*, pintado por Clemente Sánchez en 1637, del Monasterio de las dominicas de Caleruega.

Las imágenes de los *Apóstoles* continuaron teniendo un gran protagonismo, bien entendidas como conjunto o bien individualmente. Aunque no son muy habituales los *Apostolados* sí que existen algunos ejemplos como el conservado en la sacristía del Monasterio de La Vid. Una imagen doble, digna de mención, es la representación de *San Pedro y San Pablo*, ubicada en el banco de un colateral de la Colegiata de Peñaranda, en la que además de reflejarse a estos dos santos, representados de medio cuerpo, cuenta en la parte inferior con la plasmación de algunas escenas de la vida del primero. La importancia que va a adquirir *San Pedro* en el contexto devocional contrarreformista, en relación con los intentos de asentamiento de la autoridad papal, llevó a que su figura se multiplicara y que de ella tengamos algunos ejemplos pictóricos de comienzos del XVII, como la tabla que se guarda en la parroquia de Pedrosa de Duero que fue pintada en un estilo aún tardo-manierista en 1626. La figura del príncipe de los apóstoles pudo ser también utilizada para favorecer otra de las preocupaciones trentinas, la del arrepentimiento, a través de la penitencia. Es por ello que el tema de las *Lágrimas de San Pedro* logró una cierta presencia en estos momentos³⁵. En el Monasterio de La Vid, se conserva un lienzo con este tema, aunque desconocemos sí esta obra procede de las primitivas colecciones monásticas o ingresó en la casa con la llegada de los agustinos. En la parroquia de Haza se conserva un lienzo, de mediados del XVII, con el tema del *Quo vadis* y en

35. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Las lágrimas de San Pedro en la pintura española del siglo de Oro. Catálogo de Exposición*, Museo de Bellas Artes, Bilbao, 2000.

el banco del retablo mayor Fuentemolinos podemos encontrar una discreta pintura, de mediados del siglo XVIII, realizada por Manuel Llanderal con la escena de la *Liberación de San Pedro*³⁶.

Los Evangelistas mantuvieron un papel destacado en las representaciones pictóricas ribereñas. Es habitual hallarlos formando conjunto y de una forma destacada. Así aparecen, por ejemplo, en el retablo de la capilla de los Martínez Santoyo de Peñaranda de Duero. También es normal verlos, en otros casos, de manera más discreta en los bancos de los retablos. En ocasiones los encontramos individualmente. Curioso es el lienzo que remata uno de los colaterales de Adrada de Haza, ejecutado hacia 1670, en el que se puede contemplar a *San Lucas*, pintando a la Virgen.

La Magdalena siguió teniendo a lo largo de la Edad Moderna un gran protagonismo en el arte. Quizá esto se debió a que su figura se presentaba, dentro de la cultura religiosa de la Contrarreforma, como un magnífico ejemplo del arrepentimiento y de la penitencia. En la comarca existen varias pinturas que la plasman como penitente. Destacada es la que aparece en el banco del retablo mayor de Quemada, obra de mediados del siglo XVII. Muy interesante es también la que se dispone como titular en uno de los colaterales de Fuentemolinos, obra ejecutada hacia 1739³⁷.

Igualmente se mantuvieron sumamente vigentes las imágenes de los *Padres de la Iglesia*, normalmente vinculadas a los *Evangelistas*, aunque no siempre fue así. A veces, estos personajes tuvieron su desarrollo individualmente³⁸. Tal es el caso de *San Jerónimo* cuya imagen respondía a dos intenciones



Magdalena Penitente. Retablo de la Magdalena de la Iglesia Parroquial de Fuentemolinos.

religiosas esenciales. La primera señalar su papel como definidor del cuerpo doctrinal de la Iglesia. Pero también trataba de mostrar el carácter santificante de la penitencia en un contexto religioso que la valoraba altamente. La figura de este santo se halla presente en algunas obras del XVII: una en el retablo de los Martínez Santoyo de Peñaranda, otra en el magnífico lienzo, probablemente italiano, conservado en la iglesia de La Horra y la última en la sacristía de la iglesia de Vadocondes.

Las representaciones pictóricas de santos de órdenes religiosos tradicionales, como los benedictinos y

36. Archivo Parroquial de Fuentemolinos. Libro de Fábrica 1686-1755. Cuentas del 29-VI-1753, fol. 271.

37. Archivo Parroquial de Fuentemolinos. Libro de Fábrica 1686-1755. Cuentas del 8-VII-1739, fol. 192.

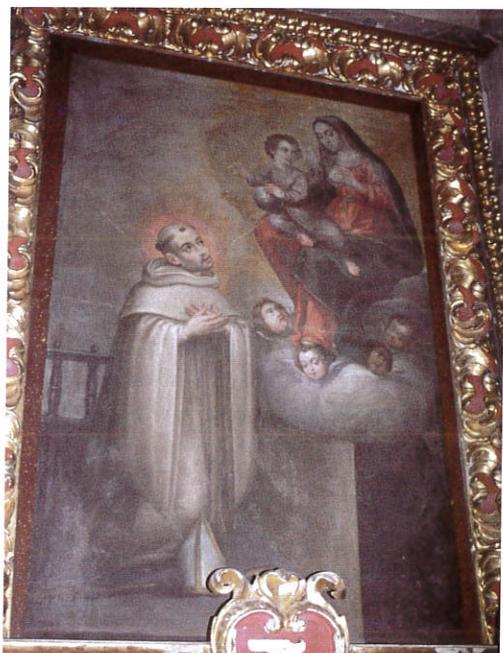
38. En el retablo financiado por el culto obispo don Cristóbal de Guzmán, que preside su capilla funeraria en la iglesia de Guzmán, se encuentran cuatro lienzos con las figuras de los Cuatro Padres de la Iglesia, flanqueando la imagen escultórica de Santo Domingo.

cistercienses, apenas si tuvieron incidencia en la pintura ribereña. Así no son frecuentes ni las de *San Benito* ni las de *San Bernardo*. Sí que se ha hallado un ejemplar de la *Lactatio de San Bernardo*³⁹, de mediados del siglo XVII, en la Colegiata de Roa. Muy singular es una pieza, conservada en el Monasterio de La Vid, realizada a comienzos del XVII, en la que se representa el *Árbol de la Orden Premostratense*. Siguiendo una tradición medieval, empleada para representar el *Árbol de Jetsé*, el anónimo maestro de este lienzo plasma a *San Noberto* de cuyo pecho surgen las ramas en que están colocados los premostratenses más ilustres. Este subgénero, con el que se trataba de honrar a la Orden y sintetizar su historia a través de sus más destacados personajes, alcanzó un cierto desarrollo en los ámbitos monásticos del Seiscientos como se prueba en la

existencia de otra producción parecida conservada en el Museo de Burgos procedente de Santo Domingo de Silos, en la que se refleja el *Árbol de la Orden de San Benito*⁴⁰.

Un santo cuya pervivencia devocional siguió siendo muy notable en la Edad Moderna fue San Roque. Aunque sus imágenes se desarrollaron sobre todo en escultura hemos hallado algunos ejemplos pictóricos como los conservados en las iglesias de Haza y de Adrada de Haza.

Más frecuentes fueron las representaciones franciscanas, y no sólo por la existencia de centros conventuales en la zona sino también por la capacidad de suscitar devociones que tenía en el santo de Asís. Algunas obras singulares, sobre todo del



Lactatio de San Bernardo. Colegiata de Roa.



Árbol de la Orden Premostratense.
Monasterio de La Vid.

39. Fue éste uno de los temas más frecuentes de la iconografía de San Bernardo durante los siglos XVI y XVII (STOICHITA, V.I.: *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el siglo XVI español*, Alianza Forma, Madrid, 1996, pág. 123 y ss).

40. PAYO HERNANZ, R. J.: "Pintura en el Monasterio de Santo Domingo de Silos durante la Edad Moderna", *Actas del Congreso Internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos. Historia del Arte*, Burgos, 2003, pág. 326.

siglo XVII, nos han llegado con su imagen, como la que se guarda en la iglesia de La Horra. Muy destacado es el gran lienzo con la *Estigmatización de San Francisco* que se ubica en el retablo mayor de Quintana del Pidío. Otro santo franciscano como *San Antonio de Padua*, que curiosamente sí que alcanzó un gran protagonismo en el campo de la escultura, no tuvo gran desarrollo en pintura aunque sí que encontramos algunos ejemplos como el lienzo de comienzos del XVIII que aparece presidiendo uno de los colaterales de Gumiel de Mercado, el de Adrada de Haza o el que, realizado en estos años, se custodia en la Colegiata de Roa. De finales del siglo XVII es la pintura que con este santo se guarda en la parroquia de Sotillo de la

Ribera, en la que quizá lo más destacado sea la composición de flores que aparece en el primer término de la escena. Pero fue el Convento de Domus Dei de La Aguilera el que desarrolló el más complejo programa iconográfico franciscano en el que se unieron la plasmación de devociones de la Orden de carácter universal con otras más locales⁴¹. No es extraño que la figura de *San Francisco* aparezca ligada a la de *Santo Domingo* tal y como ocurre en el banco del retablo mayor de Quemada.

Una de las representaciones de santos tradicionales que se desarrolló con mayor fuerza en las manifestaciones pictóricas ribereñas fue la de *Santo Domingo de Guzmán*. La existencia de notables



Blas de Cervera (?). Bautismo de Santo Domingo. Retablo Mayor del Convento de Santo Domingo de Caleruega.



Blas de Cervera (?). Aparición de San Pedro y San Pablo a Santo Domingo. Retablo Mayor del Monasterio de Santo Domingo de Caleruega.

41. ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.^a J.: *Desarrollo artístico de la comarca arandina. Siglos XVII y XVIII*, Ilmo. Ayuntamiento de Aranda-Excma. Diputación Provincial de Burgos, Salamanca, T. II, 2002, pág. 380.

centros dominicanos en estas tierras, como el Monasterio de Santi Spiritus de Aranda y, sobre todo, el de Santo Domingo de Caleruega, favoreció la difusión de sus imágenes. Será este último Convento el que presente el conjunto de obras de pintura más interesantes de tema dominicano de toda la comarca. Destaca el gran retablo mayor, de traza tardo-escurialense, realizado totalmente en pintura, salvo el *Calvario* escultórico del remate. Los lienzos, probable obra de Blas de Cervera, narran pasajes de la vida del santo, como su *Nacimiento y Bautismo*, la *Entrega del Rosario por la Virgen*, la *Visión de San Pedro y San Pablo*, la *Confirmación de la Orden* y una de sus *Predicaciones*. Todo ello se acompaña con imágenes de otros destacados dominicos como *San Pedro Mártir* y *Santo Tomás*. Inspirados los lienzos alusivos a *Santo Domingo* en textos hagiográficos de gran difusión en estos años, prueban el interés de la comunidad por mostrar las glorias del fundador, la vocación universal de su obra, el valor de la predicación y el poder de mediación de la Virgen. La capacidad de cercanía que tienen estas escenas con respecto al espectador, sobre todo la central -dotada de un intento de asimilación de las formas de vida coetáneas al momento de la factura del lienzo- no hace que se pierda ni un ápice de su grandeza y solemnidad contrarreformista, en un momento en que el segundo manierismo de corte escurialense estaba dando paso a los primeros atisbos de un naturalismo barroco visible sobre todo en las escenas de las calles laterales. En este mismo centro conventual, se conservan algunas obras como varias representaciones de *Santo Domingo*, entre las que destaca un lienzo del XVIII en el que aparece sacando almas del Purgatorio. De mediados del Seiscientos son las imágenes sobre lienzo de *Santo Tomás de Aquino*, de *Santa Catalina de Siena* y una muy temprana, quizá de orígenes peruanos, de *Santa Rosa de Lima*⁴². Como señalaremos más adelante, al referirnos a la influencia de los modelos de



Santo Domingo de Guzmán. Retablo de la Virgen del Rosario de la Iglesia Parroquial de Fuentemolinos.



Santa Rosa de Lima. Convento de Santo Domingo de Caleruega.

Maino, el tema de *Santo Domingo in Soriano*, consiguió un cierto desarrollo en la comarca, sobre todo a raíz de la difusión que pudo tener desde los

42. En el ángulo inferior derecho aparece la inscripción *Caruajal dicta Ex Voto*.

importantes conventos de Aranda y Caleruega. Obviamente, un lugar de claras resonancias dominicanas como Haza tiene un buen número de obras de tema dominico, destacándose una tabla de *Santo Domingo* pintada a comienzos del XVII. Un conjunto de enorme interés lo encontramos en Fuentemolinos, donde uno de sus retablos laterales, dedicado a la *Virgen del Rosario*, completa su iconografía con un lienzo de este santo y con otros dos de *Santa Catalina de Siena* y *Santa Rosa de Lima*.

El mundo carmelitano se halla presente, sobre todo, en los conventos de la Orden, aunque también lo hallamos en otros ámbitos. Un buen conjunto de representaciones de santos y santas carmelitas se encuentran en el Convento de San José de Peñaranda. Algunas están inspiradas en fuentes grabadas de una enorme difusión. Entre ellas encontramos un lienzo con la figura de *Elías*, mítico fundador del Carmelo, y la santa abulense. Esta pieza se halla inspirada en el grabado de Herman Pannels que ilustra el libro de P. Francisco de Santa María, *Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen*, publicado en Madrid en 1655⁴³. Pero la devoción a la santa reformadora hizo que surgieran, al margen de los estrictos ámbitos carmelitas, representaciones de la misma, algunas de ellas muy tempranas como la que aparece en el retablo mayor de Quintana del Pidio.

Algunos otros santos tradicionales y los temas esenciales de su vida se mantienen, en la pintura, a lo largo de estas dos centurias. Aunque el tema de la *Imposición de la Casulla a San Ildefonso* logró un mayor desarrollo en la baja Edad Media y en el siglo XVI⁴⁴, hemos hallado ejemplos de comienzos

del Seiscientos, como la pintura que se conserva en la Colegiata de Roa o la de comienzos del XVIII de la parroquia de Adrada de Haza. Igualmente, las figuras de *San Cosme* y *San Damián* continuaron teniendo una cierta vigencia, tal y como puede deducirse de la existencia de algunas obras como la que se custodia en el Monasterio de Caleruega, realizada a mediados del XVII.

Las nuevas devociones, ligadas a los santos que lograron la gloria de los altares desde el siglo XVI, están bastante presentes en la pintura de la zona. Así hemos hallado una imagen de *San Ignacio de Loyola*, que puede datarse en torno a 1700, que se conserva en la parroquia de Fuentecén que quizá está ligada a una lámina que reprodujera la figura del santo⁴⁵. De estas mismas fechas debe ser el lienzo de Haza que refleja a este santo acompañado de otros jesuitas en el momento de recibir la aprobación de la Orden. Gran importancia adquirió *San Francisco de Paula*, al que encontramos en interesantes lienzos como el de la Colegiata de Peñaranda o el de la parroquia de Hoyales de Roa, ambos del siglo XVII. La iconografía pictórica de *San Isidro* encuentra una destacada muestra en la representación que se guarda en la Colegiata de Roa, pintura que debió ser realizada a finales del XVII o en la que, a comienzos de esta centuria, se pintó para el banco de uno de los retablos laterales de la Colegiata de Peñaranda.

Un buen ejemplo de complejo programa que vincula tradiciones iconográficas pre-trentinas con otras post-trentinas lo tenemos en el retablo mayor de Quintana del Pidio. Ejecutado a mediados del siglo XVII y dedicado a *Santiago* -que preside la calle central con una escultura que lo plasma como

43. ZAPARAÍN Y ÁÑEZ, M.^a J.: *Desarrollo artístico de la comarca arandina. Siglos XVII y XVIII*, Ilmo. Ayuntamiento de Aranda-Excmo. Diputación Provincial de Burgos, Salamanca, T. II, 2002, pág. 328.

44. LÓPEZ TORRIJOS, R.: "Iconografía de San Ildefonso desde sus orígenes hasta el siglo XVIII", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Fundación Universitaria Española, T. I, N.º 2, 1988, págs. 161-210.

45. VARIOS AUTORES: *Iconografía de San Ignacio de Loyola en Andalucía*, Sevilla, 1991.



Santa Teresa de Jesús. Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Quintana del Pidio.

Matamoros- completa su secuencia narrativa con un lienzo de *Santo Domingo* y otro de *San Francisco*, en el segundo cuerpo. Otros dos óleos aparecen en el primero. En uno hallamos la figura de *San José*, cuya devoción se reactivó en estos momentos, en gran medida merced al mundo carmelitano, que se halla presente en la otra pintura que es una representación de *Santa Teresa* como doctora.

El gusto contrarreformista por el mundo martirial⁴⁶ dejó, en la pintura ribereña, algunos ejemplos. La difusión de la devoción a Santa Águeda, muy grande en la Edad Media, se mantuvo en los siglos

XVI, XVII y XVIII, mostrándose en múltiples tallas y pinturas. En la parroquia de Adrada de Haza de guarda un lienzo, de poca calidad pero gran fuerza dramática, en el que se relata visualmente su martirio. En la iglesia de Sotillo de la Ribera se conserva una serie de pinturas dieciochescas, de pequeño formato, en las que se narran las escenas de su muerte. Pero quizá, el mejor caso de esta iconografía lo tenemos en el gran lienzo que se custodia en la iglesia parroquial de Gumiel de Izán en el que se representa la muerte de los *Mártires de Cardeña*, tema que se verá reactivado en los siglos XVII y XVIII. Se trata de un singular, aunque discreto, trabajo dieciochesco, que fue regalado a esta iglesia por Andrés de Berganza y que destaca por su gran tamaño y evidente expresionismo⁴⁷. Igualmente expresivo, pero de escasa calidad por su pésima resolución, es el lienzo que corona el retablo de la parroquia de Quintanamanvirgo dedicado a los patronos de la misma *San Facundo* y *San Primitivo*. Otro destacado conjunto de iconografía martirial lo tenemos en el retablo de la *Magdalena* de Fuentemolinos en el que Manuel Llanderal pintó, hacia 1753, una ingenua escena, pero de intención dramática, con el *Martirio de San Mamés*. Junto a él se disponen los lienzos de sus padres los también mártires *San Teodoro* y *Santa Rufina*⁴⁸.

En relación con los ciclos hagiográficos de amplio desarrollo hemos de señalar que, en la comarca ribereña, existen algunos notables ejemplos como las pinturas que representan pasajes de la vida de *San Pedro Regalado* en el santuario de Domus Dei de la Aguilera. La gran capilla, ricamente ornamentada, se convierte en un magnífico espacio narrativo en el que se trasladan al espectador, a

46. MÂLE, E.: *El arte religioso de la Contrarreforma*, Ediciones Encuentro, Madrid, 2001.

47. Se trata de un *Ex Voto*. Don Andrés de Berganza ofreció a su hijo, Esteban de Berganza, que se hallaba en trance de muerte, a los Mártires de Cardeña. En agradecimiento a la intervención de éstos se mandó pintar este gran lienzo.

48. El retablo fue realizado por el ensamblador, Antonio Alonso vecino de Aranda, hacia 1739 (Archivo Parroquial de Fuentemolinos. Libro de Fábrica 1686-1755. Cuentas del 8-VII-1739, fol. 192), pero estas pinturas se hicieron hacia 1753 (Archivo Parroquial de Fuentemolinos. Libro de Fábrica 1686-1755. Cuentas del 29-VI-1753, fol. 271).

través de óleos realizados a finales del siglo XVII, algunos de los hechos más destacados de la prodigiosa vida del santo. Debieron ser ejecutados a raíz de su beatificación en 1684. Lamentablemente su mal estado impide realizar un juicio de valor exacto sobre su categoría y su autoría. En el camarín, se disponen en la actualidad tres pinturas muy significativas que casi constituyen un auténtico ciclo. Una de comienzos del siglo XVII, en la que se nos narra el hecho prodigioso de la curación, en Aranda de Duero, del príncipe Felipe (futuro Felipe IV) de unas fiebres malignas cuando se le presentó una reliquia del santo. Se trata de una obra muy probablemente de orígenes vallisoletanos⁴⁹. Más avanzadas en el Seiscientos son las que reflejan otros dos milagros, desarrollados tras su muerte: *San Pedro Regalado entregando pan a un pobre desde su sepulcro* y el *Corte de la mano del santo*, tras ser exhumado por orden de la reina católica, momento en que brotó sangre fresca. A raíz de su canonización, en 1747, debieron realizarse las sargas que imitan tapices y desarrollan momentos de su vida y que, en la actualidad, decoran los muros de la iglesia conventual. Tradicionalmente se ha señalado que fueron realizadas por fray Diego de Frutos, sin embargo el estilo de las mismas difiere de algunas de las pinturas, custodiadas en la clausura conventual⁵⁰ que sí que le pueden ser asignadas a este pintor, por lo que este conjunto debe ser obra de algún maestro, quizá vallisoletano, hasta ahora no identificado⁵¹.

Dentro del género religioso alcanzó una gran importancia, a lo largo de todo el Siglo de Oro,

la pintura de desengaños mundanos, conocida como *Vanitas*. Obviamente, fue en los centros más cultos donde tuvo una mayor trascendencia. A pesar de todo, en la comarca ribereña hallamos algunos ejemplos. En la Colegiata de Peñaranda de Duero, se conserva una pieza vinculada a este tipo de obras admonitorias. Se trata de una representación de *San Francisco de Paula*, en la que se le plasma meditando sobre un esqueleto. Conocemos otras dos versiones casi idénticas a ésta, una en paradero desconocido pero reproducida fotográficamente y otra en el Convento de Santa María la Real de Bormujos de Sevilla⁵². Este hecho nos demuestra que debió existir una misma fuente, quizá un grabado popular, que sirvió como elemento difusor de esta composición.

Como analizaremos más adelante, un tema de gran relevancia en el barroco pictórico hispano fue el de la representación de imágenes escultóricas destacadas, objeto de gran veneración, que fueron copiadas en lienzo, con lo cual se multiplicó su influencia. La imagen de la *Virgen de los Mínimos* de la Victoria de Madrid, el *Cristo de Burgos* o el modelo de la *Inmaculada* de Gregorio Fernández aparecen con frecuencia en las pinturas ribereñas. En la Colegiata de Peñaranda de Duero tenemos una obra que reproduce un retablo-relicario, presidido por una imagen mariana, y en la que muy probablemente se plasma la disposición de las reliquias donadas por los condes de Miranda en el siglo XVII, siendo éste un buen ejemplo de tramantojo a lo divino.

49. Algunos de los elementos de esta obra nos recuerdan determinadas producciones de Bartolomé de Cárdenas.

50. ANDRÉS ORDAX, S.: *Iconografía de San Pedro Regalado*, Valladolid, 1991; REDONDO CANTERA, M. J. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.^a J.: "San Pedro Regalado: formación y desarrollo de una iconografía religiosa durante el Barroco", *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Actas del II Coloquio de Iconografía, T. IV, Madrid, 1991, págs. 73-81.

51. ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.^a J.: *Desarrollo artístico de la comarca arandina. Siglos XVII y XVIII*, Ilmo. Ayuntamiento de Aranda-Excm. Diputación Provincial de Burgos, Salamanca, T. II, 2002, pág. 394.

52. VALDIVIESO, E.: *Vanidades y desengaños en la pintura española del siglo de Oro*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2002, pág. 78.



Retablo relicario. Colegiata de Peñaranda de Duero.

EL RETRATO Y OTROS GÉNEROS

El retrato fue uno de los géneros esenciales en la pintura del Siglo de Oro. Hemos de sospechar que algunas de las principales residencias civiles de estos momentos estarían ornamentadas con imágenes de sus propietarios. En este sentido, probablemente el palacio de Peñaranda y el de Valverde así como el de Guzmán llegaron a tener, en su interior, lienzos que plasmaran a sus dueños y familiares. Pero no sólo encontraremos este tipo de obras en las residencias civiles. También es frecuente hallarlos en las fundaciones religiosas. En la Colegiata de Peñaranda de Duero se conserva un retrato de *Pablo V*, obra de probable factura española, y que debió ser un regalo de los condes de Miranda como recuerdo del hecho de que durante su pontificado, en el año 1605, se había conseguido para esta iglesia el rango de colegial.



Paulo V. Colegiata de Peñaranda de Duero.

53. La cartela que se dispone a sus pies nos lo identifica y nos hace relación de su itinerario vital: *El Ilustrísimo Señor Miguel Herrero Esgueva colegial mayor en el de Oviedo de Salamanca, magistral en la Santa Iglesia de Calahorra y lectoral en la de Oviedo, obispo de Osma y arzobispo de Santiago. Murió en los 17 de julio de 1727 en la villa de los Puentes de Heume en la Visita de edad de 54 años y 10 meses.*

54. En la parte baja del retrato se desarrolla una inscripción alusiva a la vida de este personaje que fue penitencial de la catedral de León, canónigo de Santiago y rector de su Universidad.

misma⁵⁵. Se trata de una representación clásica en la que don Juan Antonio está reflejado de medio cuerpo. Viste ropas de canónigo y sujeta en su mano derecha unos papeles y en la izquierda un libro. Sobre un fondo de arquitectura aparece el característico cortinaje en estas representaciones de aparato. El artista, quizá algún pintor local, ha realizado una obra un tanto áspera en lo que a resolución se refiere pero que se define por un cierto intento de plasmación de los rasgos reales del retratado.

Pero quizá la serie más interesante de retratos que hallamos en la zona ribereña sea la que se conserva en el Monasterio de La Vid. Su singularidad no estriba tanto en su calidad sino en el deseo de los monjes de la casa de mostrar orgullosamente las figuras más destacadas de la misma, aspecto éste que también aparece presente en otros grandes monasterios burgaleses, a lo largo de los siglos XVII y XVIII, como Santo Domingo de Silos y San Juan de Burgos. Se trata de un conjunto de lienzos de los cuales tres son lo que podríamos denominar como "*retratos históricos*", es decir obras realizadas en el siglo XVIII en las que se intenta reflejar a personajes del pasado vinculados al cenobio. Los dos restantes son obras que muestran a personajes coetáneos a la realización de los lienzos. Uno de ellos refleja la figura de *Íñigo*

*López de Mendoza*⁵⁶. Fue realizado por Joaquín Canedo, discreto pintor de Valladolid que estuvo vinculado a la comarca ribereña⁵⁷. Se trata de una obra estereotipada, un tanto áspera y de resolución forzada. El cardenal queda plasmado de pie, apoyando su mano derecha sobre una mesa en la que se encuentra un libro y sustenta con la izquierda otro volumen. En el fondo de la estancia hallamos una biblioteca. Don Íñigo viste con ropajes cardenalicios. Una cortina, que dota de dignidad al espacio, se desarrolla en la zona superior. Obviamente el artista vallisoletano ha plasmado aquí todos los convencionalismos característicos de este género que tanto éxito alcanzó en la España del Siglo de Oro⁵⁸. No menos convencional es la representación de *Fernando de Aranda*⁵⁹. Esta pintura no aparece firmada pero, sin duda, ha de fecharse en los años centrales del XVIII. Aparece arrodillado, delante de una mesa en la que se disponen objetos de escritorio, un libro, una calavera y una imagen del Crucificado. En el mantel que cubre la mesa se hallan las armas de la Inquisición. Viste el hábito de los canónigos reglares de San Agustín. La escena se ubica en una estancia, mal resuelta desde el punto de vista del dominio perspectivo, que tiene como fondo una librería. Vuelve a estar presente la clásica cortina. El tercero de los retratos, el de *Juan de Agoncillo*, tenía una especial importancia para

55. IBÁÑEZ PÉREZ, A. C.: "La introducción del Neoclasicismo en Burgos. Retablos y escultura", *Academia*, N.º 69, 1989, págs. 63-89.

56. En la cartela que aparece en los pies del retratado se detallan las vinculaciones que tuvo con La Vid: *Retrato del Ilustrísimo Señor Don Íñigo López de Mendoza, cardenal de la Santa Iglesia de Roma, obispo de Burgos y abad de este Monasterio de Santa María de La Vid y muy especial bienhechor falleció en 1535. Su cuerpo fue depositado en el Convento de La Aguilera hasta 1579 en que concluida esta capilla fue trasladado a ella y puesto al lado del Evangelio y el cuerpo de su hermano el Excelentísimo Señor Don Francisco de Zúñiga y Avellaneda en el lado de la Epistola. Joaquín Canedo fecit, pintor año 85.*

57. Recordemos que los hermanos Joaquín y Ramón Canedo estaban, en estos momentos junto con Miguel García, desarrollando el jaspeado del retablo mayor de la iglesia colegial de Peñaranda de Duero (IBÁÑEZ PÉREZ, A. C.: "La introducción del Neoclasicismo en Burgos. Retablos y escultura", *Academia*, N.º 69, 1989, págs. 63-89).

58. Existió, a lo largo del siglo XVII continuándose en el XVIII, una cierta tendencia hacia los estereotipos representativos y hacia la codificación de mensajes a través de los elementos que frecuentemente solían aparecer en los retratos (GÁLLEGO, J.: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1984, págs. 217-227).

59. En la cartela se identifica a este personaje del siglo XV: *Retrato del Reverendo Padre Don Fernando de Aranda, maestro en Sagrada Teología y canónigo reglar profeso de este imperial Convento. A quien Enrique IV rey de Castilla nombro por inquisidor contra herética pravedad en virtud de su mucha literatura y virtud.*



Retrato de Fernando de Aranda.
Monasterio de la Vid.



Valerio de Iriarte. Retrato de Juan Esteban de
Noriega (1738). Monasterio de la Vid.

la casa pues, según la tradición, este personaje había sido el educador de Santo Domingo de Guzmán. Recordemos que La Vid tenía un especial interés en reclamar las vinculaciones con este gran santo universal⁶⁰. Tampoco está firmado, aunque sus rasgos estilísticos permiten que podamos datarlo en los años centrales del Setecientos. Se le muestra de pie, vistiendo el hábito de la Orden, aunque también se hallan presentes algunos elementos que lo identifican con su condición episcopal. Porta, en su mano derecha, una imagen de Cristo crucificado. Se ubica en una habitación de tosca resolución geométrica y vuelve a aparecer la

clásica cortina. Emparentado, formalmente, con el del cardenal López de Mendoza, se encuentra el retrato de *Juan Esteban de Noriega*, lo cual nos ratifica en la idea de lo comunes que eran los modelos que se empleaban para desarrollar este género, independientemente de que se plasmaran figuras del pasado o coetáneas. Fue realizado por el discreto Valerio de Iriarte⁶¹ en 1738. En este caso, se trata de una pintura de un personaje de la época que alcanzó el rango de obispo de Solsona⁶² y que fue uno de los grandes eruditos de la Orden. Durante su vida se terminaron las obras de la iglesia monasterial procediéndose a su consagración,

60. En el texto que describe al personaje se hace alusión a este hecho: *Retrato del Ilustrísimo Señor Don Juan de Agonzillo natural de la ciudad de Viana, regular de éste de La Vid y obispo de Calahorra. Tuvo el honor de ser maestro de Santo Domingo de Guzmán cuando se educó en este Convento.*

61. Sabemos que, en 1725, el Consejo de Castilla nombró a Valerio de Iriarte tasador de pinturas antiguas, con lo cual se le concedía un cierto reconocimiento (CEÁN BERMÚDEZ, A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, T. II, Madrid, 1800, pág. 314). De origen zaragozano vivió esencialmente en la corte en donde alcanzó un cierto éxito como pintor de cuadros de género y de retratos (PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Pintura barroca en España. 1600-1750*, Cátedra, Madrid, 3.ª Ed. 2000, pág. 412).

62. La cartela dice lo siguiente: *El Ilustrísimo Joseph Esteban de Noriega canónigo reglar de Nuestra Señora de La Vid, General que fue de la Congregación y digno obispo de Solsona. Año de 1737.* Fuera de la cartela aparece la firma del pintor: *Valerius de Iriarte Fact. Matriti 1738.*

en la que se halló presente, el 18 de mayo de 1738, momento en el cual se debió mandar pintar este retrato. Se le muestra de pie y vestido con el hábito premostratense. A su derecha, se dispone la mesa de trabajo y en el fondo de la escena aparece una amplia biblioteca. No falta la característica cortina en un primer término. Quizá la pintura que más calidad presenta de todo este conjunto es la que representa a fray *Juan Pérez Carpintero* que debió ser realizada a comienzos del XVIII por algún maestro cortesano⁶³. En esta obra aparecen los mismos elementos que definen a los retratos antes citados (cortina, mesa, libros, atributos episcopales). Lo más destacado del lienzo es el naturalista tratamiento del rostro.



Retrato de fray Juan Pérez Carpintero. Monasterio de la Vid.

No debieron ser éstas las únicas manifestaciones retratísticas que se ejecutaron para la comarca arandina. En ocasiones, los grandes promotores de obras también quisieron dejar memoria gráfica de su actuación de mecenazgo sobre las mismas ordenando ser retratados en ellas. Así, don *Joaquín de Acuña* marqués de Escalona, que financió la construcción de un nuevo y formidable retablo mayor en la iglesia del Convento de San Francisco de Aranda de Duero hacia 1730, quiso que su efigie y la de su mujer quedaran reflejadas en el mismo⁶⁴.

A medio camino entre las producciones religiosas y profanas se encuentran las pinturas de paisajes arquitectónicos que se custodian en la iglesia de Santa Águeda de Sotillo de la Ribera. En ellas se mezcla un soberbio marco escenográfico -basado en grandes ruinas de arquitecturas clásicas e incluso algunos significados edificios de la Edad Moderna- con pequeñas figuras que representan pasajes de la vida de Cristo. En estas composiciones adquieren un mayor protagonismo las soberbias imágenes arquitectónicas que eclipsan, en gran medida, las representaciones evangélicas, siguiendo una tradición que ya se había iniciado a comienzos del siglo XVII⁶⁵. Se trata de una serie de lienzos, que pueden fecharse en la primera mitad del XVIII, de orígenes probablemente madrileños y que nos recuerdan las producciones de algunos autores romanos como Paninni. Quizá el pintor que los ejecutó se formó en Roma o conoció, a través de otras pinturas o grabados, la pasión arqueológica que se desarrollaba en estos momentos en la Ciudad Eterna. Esta serie debió ser un regalo a la parroquia de su localidad natal de don Juan Antonio de Serrano, ya que era un hombre de amplia formación y refinados gustos clasicistas y pudo adquirirla en alguno de sus destinos.

63. En la cartela que lo identifica se lee: *El ilustrísimo fray Joan Perez Carpintero obispo de Honduras en Indias electo el mes de mayo de 1700. General que fue de la Orden Premostratense. Hijo de este Monasterio de La Vid.*

64. ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.^a J.: *Desarrollo artístico de la comarca arandina. Siglos XVII y XVIII*, Ilmo. Ayuntamiento de Aranda-Excma, Diputación Provincial de Burgos, Salamanca, T. II, 2002, pág. 407.

65. Pintores como Juan de la Corte, Vicente Salvador Gómez o Vicente Giner, se dedicaron en el siglo XVII a la realización de paisajes arquitectónicos, aunque no tuvieron un interés excesivamente arqueológico.



Huida a Egipto. Iglesia Parroquial de Sotillo de la Ribera.



La mujer adúltera. Iglesia Parroquial de Sotillo de la Ribera.

LOS MODELOS DE LOS MAESTROS NÓRDICOS EN EL ARTE PICTÓRICO DE LA RIBERA EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII

Una buena parte de las obras que se conservan en nuestro ámbito geográfico no son creaciones, en sentido estricto, sino interpretaciones sobre distintos modelos de gran difusión que alcanzaron un notable desarrollo en estos años. La cultura visual de los pintores llegó a configurarse a través del conocimiento de trabajos de otros artistas y de amplios repertorios grabados a los que tuvieron acceso con relativa facilidad⁶⁶.

66. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Alianza Forma, Madrid, 1993.

67. BARTSCH, A.: *The illustrated Bartsch*, T. 8. New York, 1980, pág. 247.

Como en otros ámbitos de España, en la comarca arandina, se detecta la pervivencia de la influencia de grabadores de la segunda mitad del siglo XV, en fechas relativamente avanzadas. Así, Clemente Sánchez empleó la famosa lámina de la *Muerte de la Virgen*, que realizó Martín Schongauer⁶⁷, cuando pintó el lienzo con este tema para el retablo mayor de la iglesia de Santa María de Aranda. Aunque la presencia como elemento inspirativo de esta escena es evidente, el pintor ribereño fue capaz de introducir algunas variantes y de dulcificar los rasgos de la composición base.

Aún encontrando algunas influencias de grabadores de fines del XV, las láminas que se abrieron en el siglo XVI, en los territorios de los Países Bajos, consiguieron una mayor incidencia en la pintura ribereña del momento. De entre las



Niño Jesús de Pasión. Colegiata de Peñaranda de Duero.



Niño Jesús de Pasión. Grabado de Hieronimus Wierix.

composiciones nórdicas que tuvieron un mayor protagonismo en el siglo XVII, destacan las que fueron grabadas por los Wierix que reprodujeron, en muchos casos, obras de maestros coetáneos como Martín de Vos. En la Colegiata de Peñaranda se conserva una pintura, recientemente restaurada, que representa a un *Niño Jesús de Pasión* que porta los atributos de la misma y que se halla inspirada en una lámina de amplia difusión de Hieronimus Wierix⁶⁸. En 1587, este mismo artista grabó una imagen de *San Miguel* que había sido ideada por Martín de Vos. Aunque unos años antes Samuel van Hoochstraten ya la había reproducido, será la lámina antedicha la que circuló con mayor frecuencia y la que tuvo una más destacada repercusión. En el ámbito burgalés esta composición llegó a desarrollar una cierta influencia. En la zona de La Ribera, encontramos algunos ejemplos como la pintura de *San Miguel*, realizada a

mediados del Seiscientos, que se conserva en el Monasterio de las Madres Dominicas de Caleruega, que fue realizada en los años iniciales del XVII, reproduciéndose en ella, de forma mimética, los elementos que aparecen presentes en la fuente grabada. Igualmente, el anónimo maestro que realizó la imagen pictórica de este Arcángel para la ermita de Fuentelcéspedes tuvo en cuenta esta lámina, aunque este lienzo debió realizarse algo más tarde que el anterior, ya a finales del siglo XVII⁶⁹. Curiosamente esta composición trascendió al ámbito escultórico. En el retablo mayor de la iglesia parroquial de esta localidad, levantado por José de Vallejo en 1674⁷⁰, hallamos una talla en la que se reproduce la citada composición de Martín de Vos, presentándonos como un interesantísimo ejemplo de la influencia en la escultura de bulto de una fuente grabada.



San Miguel. Monasterio de Santo Domingo de Caleruega.

68. MAUQUOY-HENDRICKX, M.: *Les estampes des Wierix*, T. I, Brussels, 1978, fig. 485.

69. Quizá esta pintura fuera la que dejó doña Inés de Bayo, por vía testamentaria, a la parroquia de Fuentelcéspedes para que se ubicara en el retablo mayor de este templo, aunque al final se colocaría allí un lienzo de la Inmaculada.

70. ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.^a J.: *Fuentelcéspedes. La villa y su patrimonio*, San Sebastián, 1998, pág. 178.



Escultura de San Miguel. Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Fuentelcésped.



San Miguel Arcángel.
Grabado de Hieronimus Wierix (1587).

En el remate del retablo lateral del lado de la Epístola del Convento de San José de Peñaranda de Duero se ubica una pintura de la *Virgen orante*, de medio cuerpo. Esta obra parece extraída de un grabado realizado por estos maestros que debió tener una notable incidencia en las producciones pictóricas devotas en estos años⁷¹. En Campillo de Aranda, se conserva una pintura, de mediados del siglo XVII, que muestra la *Flagelación*, y que parece hallarse tomada, en gran medida aunque con algunas ligeras variantes, de un grabado de Hieronimus Wierix⁷². Este mismo artista, quizá tomando un modelo de un primitivo flamenco, creó una representación que debió servir como base al maestro anónimo que, a comienzos del siglo XVII,

realizó la pintura de la *Piedad* que se conserva en la iglesia parroquial de Hoyales de Roa⁷³.

Muy interesante es la imagen de *Cristo vestido de sacerdote* que se conserva en el Monasterio de La Vid de Burgos y que reproduce la visión de Marina de Escobar. No estamos seguros de que esta pintura responda a las colecciones originales del Monasterio o si ingresó en el cenobio tras la llegada de los monjes agustinos. A pesar de todo la incluimos por haber encontrado su fuente gráfica y porque creemos que hemos hallado igualmente a su autor. El modelo se halla en un grabado de Hieronimus Wierix⁷⁴. Esta misma fuente fue empleada por Felipe Gil de Mena "el menor" para

71. MAUQUOY-HENDRICKX, M.: *Les estampes des Wierix*, T. I, Brussels, 1978, fig. 695.

72. MAUQUOY-HENDRICKX, M.: *Les estampes des Wierix*, T. I, Brussels, 1978, figs. 297-298.

73. MAUQUOY-HENDRICKX, M.: *Les estampes des Wierix*, T. I, Brussels, 1978, fig. 366.

74. MAUQUOY-HENDRICKX, M.: *Les estampes des Wierix*, T. I, Brussels, 1978, figs. 603.



Cristo Sacerdote.
Monasterio de la Vid.



Felipe Gil de Mena.
Cristo Sacerdote. Iglesia de la
Magdalena de Valladolid.



Cristo vestido de Sacerdote.
Grabado de Hieronimus Wierix.

representar a Cristo en el lienzo que preside el segundo cuerpo de uno de los retablos laterales de la iglesia de la Magdalena de Valladolid que se realizó hacia 1676⁷⁵. Las semejanzas compositivas entre la obra vallisoletana y la burgalesa son muy notables pues, en ambas, se han incluido las figuras de dos ángeles arrodillados al lado de Cristo. Además la forma del nimbo en ambos casos es muy parecida. Por ello, pensamos que pudo ser Gil de Mena el maestro que ejecutó la pintura de La Vid. A pesar de ello, la calidad de esta última resulta algo inferior a la de Valladolid.

La presencia de las láminas de los Sadeler, evidenciada con profusión en las producciones pictóricas hispanas del XVII, es evidente en algunas obras de La Ribera. El retablo de la capilla de don Cristóbal de Guzmán, en la parroquia de Guzmán, fue ejecutado hacia 1653. En su remate aparece

una *Anunciación* cuya fuente se encuentra en un grabado de Johannes Sadeler I⁷⁶. En concreto la figura de María es un calco mimético de la que encontramos en la lámina. De una manera un poco más libre, el anónimo autor de la pintura se ha inspirado en el Arcángel.

Aunque no tan frecuentemente como en el caso de los Wierix la huella de Goltzius en la pintura burgalesa también fue normal. En La Ribera hemos hallado algunos casos significativos. En el Monasterio de La Vid se conserva un gran lienzo, de mediados del XVII, con el tema de la *Circuncisión*. No sabemos si esta obra procede de los fondos premostranteses o llegó en la época de los agustinos. Se trata de un trabajo que está casi totalmente inspirado en el grabado que ese maestro hizo en 1594⁷⁷, aunque el anónimo pintor también tuvo en cuenta, para componer la zona

75. VALDIVIESO GONZÁLEZ, E.: *La pintura en Valladolid en el siglo XVII*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1971, pág. 279.

76. HOLLSTEIN, F.W.H.: *Dutch and flemish etchings, engravings and woodcuts*, Amsterdam, 1980, pág. 118, fig. 175.

77. BARTSCH, A.: *The illustrated Bartsch*, T.3. New York, 1980, pág. 26.



La Circuncisión. Monasterio de la Vid.



La Circuncisión. Grabado de Goltzius (1596).

izquierda de la escena otro grabado de Johannes Sadeler que se inspiraba en un original de Martín de Vos⁷⁸. En la parroquia de Vadocondes se guarda una pintura de *San Jerónimo penitente*, que toma como base la composición grabada por Goltzius, en 1596, sobre un original de Jacopo Palma⁷⁹.

Pero, en ocasiones, la huella de los modelos de los maestros nórdicos se produjo de manera más indirecta. En algún caso, hemos documentado la presencia tenue del imaginativo Vredeman de Vries⁸⁰. En el retablo de la Virgen de la capilla de los Martínez Santoyo, de la iglesia colegial de Peñaranda de Duero, en el lienzo en que se muestra la imagen de *Santa Ana*, encontramos, en el lado derecho, una arquitectura fugada que es claramente deudora de esas composiciones arquitectónicas que tanto éxito tuvieron entre muchos pintores de estos momentos⁸¹.

LOS MODELOS ITALIANOS Y LA PINTURA RIBEREÑA

Aunque no son excesivamente frecuentes, sí que encontramos en la comarca arandina algunos ejemplos de obras italianas de finales del Renacimiento y de comienzos del Barroco. Sin duda, el conjunto más interesante es el que se encuentra formando parte del retablo mayor del Monasterio de La Vid, obra que responde al mecenazgo de Juan de Zúñiga y Avellaneda, VI conde Miranda y virrey de Nápoles, que quiso que en esta obra se incluyera una serie de pinturas importadas de la península itálica, claramente vinculadas a la estética del manierismo contrarreformado. En él

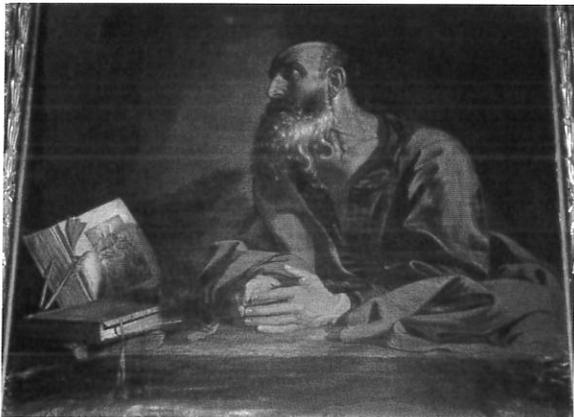
78. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, T. VIII, Ephialte, Vitoria, 1995, pág. 267.

79. BARTSCH, A.: *The illustrated Bartsch*, T.3. New York, 1980, pág. 232.

80. VARIOS AUTORES: *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance in Nordem*, Hirmer Verlag München, 2002.

81. Se ha señalado que el retablo en que se incorpora esta pintura es una obra posterior a la ejecución de la capilla en la que se ubica, que se acabó de construir después de 1674. Si así fuera, como por otra parte parece normal, tanto arquitectónica como pictóricamente sería un buen ejemplo de pervivencia de modelos ya superados en otras zonas.

intervinieron algunos singulares profesionales como Fabricio Santafede, Girolamo Imparato, Domenico Nicenio, Battista Cavagna y Wenzel Cobergher. Creemos que la incidencia de este singular conjunto fue escasa en el ámbito ribereño. A esta comarca también llegaron algunas otras realizaciones con fuerte impronta caravaggiesca. Así, en La Horra, se conserva una pintura de *San Jerónimo*, idéntica a la que con este mismo tema se guarda en la catedral de Segovia⁸². Se trata de una escena apaisada, de claros acentos claroscuro, quizá de procedencia napolitana y que debió tener un cierto éxito a tenor de la existencia de estos dos ejemplos que ahora se dan a conocer. Presenta una notable calidad en el tratamiento de la figura del santo, dotado de un enorme naturalismo sobre todo en la plasmación de su rostro. Igualmente se define por una cierta rotundidad en el tratamiento de los paños. Su estilo lo sitúa cerca de algún artista



San Jerónimo. Iglesia Parroquial de la Horra.

como Giovanni Battista Caracciolo o Mattia Preti. Como dato curioso, hemos de señalar que el pintor que realizó esta composición se inspiró, para representar la imagen que aparece en la lámina del libro entreabierto, en un grabado de la *Virgen con el Niño* de Dürero lo que nos prueba la pervivencia que seguían teniendo determinados modelos nórdicos, de comienzos del siglo XVI, cien años más tarde de su invención. No es éste el único lienzo de orígenes napolitanos existente en la zona. En la singular iglesia de Valverde, vinculada a la actuación como comitente de los II condes de Castrillo, existe una obra de Agostino Beltrano⁸³, fechada en 1656, en la que aparece la imagen de *San Agustín*⁸⁴.

La presencia de lo rafaelesco, en la pintura de la comarca, se halla presente en alguna ocasión. Así, en la colegiata de Peñaranda, y probablemente merced a la generosidad de sus patronos, se halla una pieza que representa a una *Sagrada Familia*, en la que aparecen la *Virgen*, *Santa Ana*, *el Niño*, *San José* y *San Juan*. Parte de una composición original del pintor de Urbino, conservada en el Museo de Capodimonte de Nápoles, conocida con el nombre de *Virgen del Amor Divino* que tuvo un enorme éxito en España⁸⁵. Sin duda, este trabajo no fue realizado por ningún maestro de la zona. Estamos convencidos de que se trata de una realización de comienzos del XVII ejecutada por algún pintor cortesano que llegaría a conocer la lámina que Marcoantonio Raimondi desarrolló de esta escena⁸⁶. Igualmente a algún pintor cortesano corresponde el lienzo del Seiscientos que se guarda en el Monasterio de la Vid y del que desconocemos su

82. COLLAR DE CÁCERES, F.: "San Jerónimo", *El Árbol de la Vida. Las Edades del Hombre*, Segovia, 2003, págs. 301-302.

83. Pintor napolitano, discípulo de Massimo Stazio, que desarrolló la mayor parte de su producción en Nápoles (VARIOS AUTORES: *Dizionario enciclopedia dei pittori e degli incisori italiani*, T. II, 3.ª Ed. Giorgio Mondadori, Turín, 1990, págs. 10-14).

84. Citado por ZAPARAÍN Y YÁÑEZ, M.ª J.: *Desarrollo artístico de la comarca arandina. Siglos XVII y XVIII*, Ilmo. Ayuntamiento de Aranda-Excmo. Diputación Provincial de Burgos, Salamanca, T. II, 2002, pág. 307.

85. RUIZ MANERO, J. M.: *Pintura italiana del siglo XVI en España. II. Rafael y su escuela*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1996, pág. 85 y ss.

86. BARTSCH, A.: *The illustrated Bartsch*, T. 26. New York, 1978, pág. 89.



Sagrada Familia. Colegiata de Peñaranda de Duero.



Pedro "el Mudo". Sagrada Familia (1645).
Iglesia Parroquial de Haza.

origen. Se trata de una versión de la *Sagrada Familia*, conocida como *la Perla*, que formó parte de las colecciones reales, realizada por el Rafael y Giulio Romano, y que tuvo gran fortuna en España como se prueba en la existencia de un amplio número de versiones y copias⁸⁷. En la iglesia de Haza se guarda una *Sagrada Familia* del pintor Pedro "el Mudo" que fue realizada en 1645⁸⁸. Se mantiene relativamente fiel a un modelo rafaelesco, el de la *Virgen de la silla*, aunque invirtiendo la composición.

La huella de Rafael se evidencia también en la serie de lienzos, con la representación de los

Apóstoles, que don Juan de Zúñiga, conde de Miranda y virrey de Nápoles, donó al Monasterio de La Vid, que estaba bajo su patronato y a los que se les ha asignado un origen napolitano⁸⁹. En principio, estaban pensados para ubicarse en el claustro, aunque al final se colocaron en la sacristía. Si comparamos la calidad de estas pinturas con respecto a la del resto de las piezas que este personaje donó para el retablo mayor de este monasterio, inmediatamente se comprueba su rango estético claramente menor. Incluso puede darse el caso de que sean copias españolas. Su fuente de inspiración se encuentra en las láminas que Marcoantonio Raimondi realizó siguiendo originales de Rafael⁹⁰. Nos consta que

87. RUIZ MANERO, J. M.: *Pintura italiana del siglo XVI en España. II. Rafael y su escuela*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1996, pág. 35 y ss.

88. La firma aparece en la parte trasera del lienzo: *Me fecit Pedro el Mudo. 1645*. Este maestro desarrolló su vida en Madrid (CEÁN BERMÚDEZ, A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, T. III, Madrid, 1800, págs. 209-210). Formado en el Manierismo de fines del siglo XVI, avanzó por las sendas del tenebrismo a comienzos del siglo XVII (ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Pintura del siglo XVII*, Ars Hispaniae, T. XV, Ed. Plus Ultra, Madrid, 1971, pág. 54).

89. ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.^a J.: *Desarrollo artístico de la comarca arandina. Siglos XVII y XVIII*, Ilmo. Ayuntamiento de Aranda-Excma. Diputación Provincial de Burgos, Salamanca, T. II, 2002, pág. 332.

90. BARTSCH, A.: *The illustrated Bartsch*, T. 26, New York, 1978, pág. 92 y ss.



San Pedro. Monasterio de la Vid.
San Pedro. Grabado de Raimondi.

San Felipe. Monasterio de la Vid.
San Felipe. Grabado de Raimondi.

estos modelos grabados tuvieron una enorme incidencia entre los pintores españoles del XVII⁹¹.

Las composiciones derivadas de Tiziano se hallan igualmente presentes en obras de la

comarca ribereña. En la singular iglesia de Valverde, en uno de los retablos laterales de mediados del XVII, aparece un amplio lienzo de la *Anunciación* que reproduce, si no al pie de la letra sí muy fidedignamente, un conocido grabado de

91. NAVARRETE PRIETO, B.: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Fundación para el apoyo del Arte Hispánico, Madrid, 1998, págs. 268-269.

Jacopo Caraglio en el que se plasma una composición perdida de Tiziano⁹². Otra vez podemos encontrar la huella del gran pintor veneciano en la pintura de una de las puertas laterales del tríptico que se conserva en la sacristía de la Colegiata de Peñaranda de Duero y que representa la figura de *San Juan Bautista*. Su fuente directa está en una incisión de Claudio Duchetti que reproduce el original tizianesco conservado, en la actualidad, en el Museo de la Academia de Venecia⁹³. En el Monasterio de la Vid se guarda una copia seiscentista del *Entierro de Cristo* que realizó el maestro veneciano⁹⁴, aunque desconocemos si esta pieza procede de las colecciones anteriores a la llegada de los agustinos o si fueron éstos quienes la trajeron a la casa. Mucho más popular que la obra a la que acabamos de referirnos es una de las pinturas



Entierro de Cristo. Monasterio de la Vid.

que se dispone en el banco del retablo mayor de Quemada en la que se plasma el *Martirio de San Lorenzo*. Parte de una escena ideada por Tiziano⁹⁵ que se reprodujo ampliamente en grabados⁹⁶. El pintor que la tomó para este retablo ribereño se quedó, solamente, con la disposición general de los personajes de la zona inferior despreciando el complejo tratamiento de la zona superior del original ya que el formato apaisado le obligaba a ello.

Antón Correggio fue uno de los artistas italianos cuyos modelos se extendieron con mayor fuerza por Europa. Obviamente fueron las múltiples láminas que, desde muy pronto, reprodujeron sus obras las que contribuyeron, de forma decisiva, a esta difusión. En Burgos se ha documentado, en varias ocasiones, su presencia. De entre todas sus creaciones, la que más éxito alcanzó fue la que plasma los *Desposorios Místicos de Santa Catalina*, lienzo que se halla actualmente en el Museo de Louvre y del que se conoce un amplio número de estampas italianas y francesas de los siglos XVII y XVIII⁹⁷ y una gran cantidad de óleos que lo reproducen. Así, hemos hallado piezas que repiten la escena en la Catedral de Burgos, en Belorado y en Espinosa del Camino. En la comarca arandina se conservan tres ejemplos: uno en el Monasterio de la Vid, otro en la parroquia de Sotillo de la Ribera y el tercero en la parroquia de Gumiel de Izán, todos de los años finales del siglo XVII. La versión de Sotillo de la Ribera quizá sea la más fiel al original pues incluye

92. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Alianza Forma, Madrid, 1993, pág. 52.

93. CAGLI, C. y VALCANOVER, F.: *La obra pictórica completa de Tiziano*, Editorial Noguer-Rizzoli, Barcelona, 1971, fig. 228.

94. Se inspira en la composición que este maestro realizó en dos ocasiones, en 1559 y 1572, y que se conservan en el Museo del Prado. Esta escena tuvo una enorme fortuna en la pintura española. La versión de La Vid está muy próxima, cromáticamente, a la de 1551, por lo que el maestro que la realizó debió conocer directamente este original (VARIOS AUTORES: *Tiziano*, Catálogo de Exposición, Museo del Prado, Madrid, 2003, págs. 260-263).

95. Tiziano la repetió en dos ocasiones: una para los jesuitas de Venecia y otra para El Escorial (CAGLI, C. y VALCANOVER, F.: *La obra pictórica completa de Tiziano*, Editorial Noguer-Rizzoli, Barcelona, 1971, figs. 399 y 472).

96. Cornelis Cort la grabó en varias ocasiones (BARTSCH, A.: *The illustrated Bartsch*, T. 52, New York, 1980, págs. 162-164)

97. MUSSINI, M.: *Correggio tradotto*, Milano, 1995, págs. 45, 166-169.



Desposorios Místicos de Santa Catalina. Iglesia Parroquial de Sotillo de la Ribera.

la figura de San Sebastián presente en el lienzo del Louvre. Como es habitual en los procesos de traslación de imágenes grabadas al lienzo, los autores, al no conocer directamente la composición original, tan solo han sido capaces de tomar muy tenuemente y de forma un tanto áspera los rasgos generales del modelo, sin llegar a intuir la dulzura y la suavidad de la pincelada y del cromatismo correggíes-cos. Menos frecuente fue la huella de otros cuadros del pintor parmesano, pero sin embargo en el ámbito burgalés sí que se halla documentada⁹⁸. En el Monasterio de las dominicas de Caleruega se conserva un lienzo, de mediocre calidad, con la escena de la *Oración en el Huerto*, que tiene sus orígenes en la obra que de este maestro se conserva, con este mismo tema, en la Hapsley House (Wellington Museum) de Londres, y del que también se hicieron varias reproducciones grabadas durante el Seiscientos y el Setecientos⁹⁹. Otra de las composiciones de Correggio que tuvo una notable incidencia en la pintura española fue el *Ecce Homo* que se

conserva en la National Gallery de Londres¹⁰⁰. Además del grabado que de la escena completa realizó Agostino Carracci¹⁰¹ debió existir alguna lámina que, tomándola como base, sólo se centró en el



Desposorios Místicos de Santa Catalina. Iglesia Parroquial de Gumiel de Izán.



Desposorios Místicos de Santa Catalina. Grabado del s. XVII.

98. En la clausura de la Cartuja de Miraflores se conservan algunas pinturas, de finales del siglo XVII o comienzos del XVIII, en las que se detecta la huella de obras de Correggio.

99. MUSSINI, M.: *Correggio tradotto*, Milano, 1995, págs. 47, 169-171.

100. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: "Los grabados boloñeses en la pintura española", *Lecturas de Historia del Arte*, Ephialte, T.IV, 1994, pág. 71-72.

101. DEGRAZIA BOHLIN, D.: *Prints and related drawings by the Carracci Family*, Washington, 1979, págs. 246-247.

patético rostro de Cristo. Esta fuente está claramente evidenciada como base inspirativa en la pintura burgalesa¹⁰². En la iglesia parroquial de Fuentelcésped hallamos también una obra, de finales del XVII, que sigue al pie de la letra este modelo.

Uno de los artífices italianos de finales del siglo XVI que alcanzó una mayor influencia en la España del primer Barroco fue Federico Barocci. En la comarca ribereña está atestiguado su eco. Domenico Nicenio realizó una composición de la *Visitación*, incluida en el retablo mayor de La Vid, utilizando para ello el célebre modelo que Barocci había empleado en la capilla Pozzomiglio en Chiesa Nuova en Roma hacia 1583 del que, desde muy temprano, se hicieron varias copias y del que, también muy pronto, se ejecutaron reproducciones grabadas¹⁰³ como la que realizó, en 1588, Gijsbert van Veen¹⁰⁴. Pero no será esta la única vez en que esta composición se dejará ver en este ámbito. Un artista local, a comienzo del siglo XVII, la repetirá, probablemente tomando como base una lámina,



Domenico Nicenio. La Visitación. Retablo Mayor del Monasterio de La Vid.



La Visitación. Retablo del Rosario de la Iglesia Parroquial de Tórtoles de Esgueva.



La Visitación. Grabado de Gijsbert van Veen (1588) sobre composición de Barocci.

102. PAYO HERNANZ, R. J.: *Catálogo de pintura de la villa de Castrojeriz*, Adeco Camino-Ilmo. Ayuntamiento de Castrojeriz, Burgos, 1999, pág. 109-110.

103. OLSEN, H.: *Federico Barocci*, Munksgaard, Copenhagen, 1962, págs. 179 y 180.

104. VARIOS AUTORES: *Fiaminghi a Roma. 1508-1608*, Bruxelles, 1995, pág. 383.

para realizar una de las pinturas de uno de los retablos laterales de Tórtoles de Esgueva. Existe una notable distancia, en lo que a calidad se refiere, entre la obra de La Vid y la de Tórtoles. Quizá el autor de la primera pudo, incluso, llegar a conocer directamente el original o un lienzo que lo reprodujera de forma fidedigna, mientras que la segunda evidencia, de manera clara, estar inspirada en un grabado, ya que su autor ha plasmado con notable rigidez el modelo sin saber imprimir ni un leve hálito de vida a la escena.

Pero no sólo fue la antedicha composición de Barocci la única de las ideadas por este maestro que tuvo su reflejo evidente en el arte burgalés. La famosa *Huída a Egipto* que se conserva en la Pinacoteca Vaticana fue grabada en varias láminas. Una de ellas, al parecer, fue realizada por Cort en 1575¹⁰⁵. Otra fue ejecutada por Schiamossi en 1612¹⁰⁶. Uno de estos impresos fue, con casi toda seguridad, el que se halla en la base de la pintura que con este tema se conserva actualmente en el Monasterio de la Vid¹⁰⁷.

El vehículo a través del cual se produjo la mayor influencia de lo italiano en España fue el de los grabados de Cornelis Cort cuya huella en Burgos está ampliamente documentada¹⁰⁸. Este grabador holandés, amigo y conocedor de alguno de los más importantes personajes del arte italiano del siglo XVI, reprodujo bastantes de sus composiciones lo que permitió que éstas fueran conocidas por un amplio número de artistas. En gran medida, su actividad fue lo que permitió que

se difundiera, en muchos de los territorios católicos europeos, una parte importante de los modelos de la segunda generación de manieristas italianos¹⁰⁹.

Son algunas de las pinturas del retablo mayor de Aranda de Duero, realizadas a nuestro juicio en su casi totalidad por Clemente Sánchez hacia 1621, las que mejor muestran la huella de Cort. La gran escena del *Nacimiento de la Virgen*, toma como modelo la lámina que el maestro abrió hacia 1568, siguiendo un original que quizá fue realizado por Federico Zuccaro. En el arte burgalés se halla probada su incidencia ya en el siglo XVI. Sabemos que el propio Pacheco recomendó, sin ningún tipo de reserva, que se empleara para la ejecución de escenas en las que tuviera que representarse este tema ya que según él todos los elementos que allí se reflejaban estaban en perfecto acuerdo con el decoro trentino. No debe resultar nos, por lo tanto, extraño que el pintor arandino la tuviera en cuenta a la hora de realizar este lienzo, introduciendo sólo algunas pequeñísimas licencias compositivas que en casi nada enturbian el modelo original. Si Pacheco aceptaba esta composición, menos proclive fue a admitir la utilización de otra de las láminas de Cort, la de la *Presentación de la Virgen en el Templo*, hecha en 1570, sobre la base de una composición de Tadeo Zuccaro. Las críticas que desarrollaba el tratadista hispalense se basaban en la presencia de algunos personajes que consideraba anecdóticos y en la deficiente caracterización de las figuras de *Santa Ana* y de la *Virgen*. A pesar de todo este grabado circuló ampliamente

105. BARTSCH, A.: *The illustrated Bartsch*, T. 52, New York, 1980, pág. 52.

106. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: "Los grabados boloñeses en la pintura española", *Lecturas de Historia del Arte*, Ephialte, T. IV, 1994, pág. 65.

107. Desconocemos, con seguridad, si esta pintura procede de las colecciones del Monasterio premostratense o si es fruto de los ingresos que tuvieron lugar en la casa a raíz de la entrada en la misma de la orden agustina.

108. PAYO HERNANZ, R. J.: "La huella de los grabados de Cornelis Cort en el arte burgalés de los siglos XVI y XVII", *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 223, 2001, págs. 255-284.

109. BIERENS DE HAAN, J. C. J.: *L'ouvre gravé de Cornelis Cort. Graveur hollandais. 1533-1578*, Le Haye, 1948.



Cornelis Cor. Grabado del Nacimiento de la Virgen (1561).



Clemente Sánchez. Nacimiento de la Virgen. Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Santa María de Aranda de Duero.

y tuvo un gran reflejo en el arte del momento. Sánchez lo utilizó, casi de forma mimética, en el banco de este retablo mayor de Santa María¹¹⁰.

En la iglesia parroquial de Nava de Roa se conserva un lienzo con la representación del *Bautismo de Cristo*. Se trata de una obra que puede ser fechada en la segunda mitad del siglo XVII. Su fuente gráfica es uno de los grabados que Cort realizó de una composición de Francesco Salviati¹¹¹. En la iglesia de Quintanamanvirgo existe, en la zona del baptisterio, otra escena con este pasaje, realizada al fresco, probablemente ya en el siglo XVIII, en la que se reproduce, de manera relativamente libre, esta misma lámina. Resulta muy interesante

comprobar cómo, aún en pleno Setecientos, se mantienen claramente vigentes los modelos manieristas empleados por un artista local que manejaba, en estos años, unos repertorios ampliamente superados. No será ésta la única ocasión en que se documente que un pintor dieciochesco se deje influir por las láminas del holandés. En 1750, el pintor burgalés Francisco Llanderal realizó los lienzos del banco del retablo mayor de Olmedillo de Roa y en la escena de la *Presentación de la Virgen en el Templo*, tomó como modelo la antedicha escena de Tadeo Zuccaro grabada por Cort en 1570. Fray Diego de Frutos -pintor franciscano mal definido desde el punto de vista estilístico- es el autor de la pintura de *Cristo servido por los ángeles*

110. PAYO HERNANZ, R. J.: "La huella de los grabados de Cornelis Cort en el arte burgalés de los siglos XVI y XVII", *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 223, 2001, págs. 263-267.

111. BARTSCH, A.: *The illustrated Bartsch*, T. 52, New York, 1980, pág. 69.

que se conserva en el Convento de La Aguilera. En esta obra, del segundo cuarto del XVIII, volvemos a ver la influencia de este grabador neerlandés, aunque de manera indirecta. La figura del ángel que se ubica junto a la figura de Cristo está extraída, casi al pie de la letra, de uno de los ángeles que aparece en la gran lámina en la que se reproduce, por este artífice, una composición de la *Anunciación* ideada por Federico Zuccaro¹¹². Aunque menos miméticamente, también podemos encontrar la traslación a este cuadro del concepto formal del rompimiento de Cielo que aparece en el grabado. Igualmente de forma parcial esta lámina está presente en la imagen de *Cristo vestido de sacerdote* que se guarda en La Vid¹¹³.

De una composición de la *Resurrección* realizada por Giulio Clovio, Cort hizo en 1569 una reproducción grabada que tuvo un enorme éxito en el arte español¹¹⁴. En Burgos fue sumamente frecuente su utilización. En La Ribera hemos hallado, en algunas ocasiones, su influjo. El caso más temprano del que tenemos noticia es el de la tabla del remate de un retablo lateral de la iglesia de Gumiel de Mercado, realizado a comienzos del siglo XVII merced a la generosidad de Bartolomé Martínez, administrador del duque de Lerma en esa villa. Se trata de una imagen un poco áspera, pintada por un artista local pero que, indudablemente, depende de esta fuente. Algo más airosa y menos rígida es una pintura -de estos mismos momentos aunque reaprovechada e incluida en un retablo lateral dieciochesco- conservada en la iglesia parroquial de Tórtoles de Esgueva. Igualmente, en un colateral de la Colegiata de Peñaranda vuelve a hacerse presente en una representación que debe fecharse también a comienzos del Seiscientos.



Resurrección. Retablo del Rosario de la Iglesia Parroquial de Tórtoles de Esgueva.



Resurrección de Cristo. Retablo lateral de la Colegiata de Peñaranda de Duero.

112. BARTSCH, A.: *The illustrated Bartsch*, T. 52, New York, 1980, pág. 34.

113. Tanto las figuras de los ángeles como el rompimiento de Cielo de la composición de La Vid parecen estar directamente extraídas de la famosa lámina la *Anunciación* que Cort grabó tomando como modelo una escena de Federico Zuccaro. Como ya señalamos la base inspirativa de este cuadro se encuentra en un grabado de Hieronimus Wierix. Esto nos muestra que fue habitual la utilización de varias fuentes en una misma composición (BARTSCH, A.: *The illustrated Bartsch*, T. 52, New York, 1980, pág. 34).

114. BARTSCH, A.: *The illustrated Bartsch*, T. 52, New York, 1980, pág. 95.



Resurrección de Cristo. Grabado de Cornelis Cort (detalle).

Vemos cómo, por lo tanto, la presencia de los modelos italianos, a través de las láminas de Cort, resulta muy habitual. Hemos visto casos en los que, a pesar de detectarse perfectamente la incidencia, ésta resulta parcial pues, dentro de un programa iconográfico retablístico, no suelen ser todas las pinturas o la mayor parte de ellas las que aparecen basadas en un mismo grabador y en un mismo repertorio formal. Pero sí que es habitual que hallemos algunos conjuntos que de una manera muy

amplia se inspiran en series impresas dotadas de una cierta unidad. Así, en un pequeño retablo de la iglesia parroquial de Arauzo de Miel -conservado actualmente en la sacristía y realizado hacia 1602 por un discreto y anónimo pintor del foco oxomense- encontramos el eco de las láminas del holandés, que reproducen modelos de manieristas italianos, en al menos cinco de las nueve tablas que lo conforman¹¹⁵.

Pero quizá el ejemplo más interesante de influencia de modelos italianos del Quinientos, en la pintura burgalesa de comienzos del Seiscientos, lo tenemos en el soberbio retablo mayor de la iglesia parroquial de Tórtoles de Esgueva que se nos muestra como uno de los conjuntos pictóricos más destacados de la zona. Esta magnífica obra mixta, escultórica y pictórica, fue realizada en lo que a la talla se refiere por el maestro Juan de Esparza, hacia 1583¹¹⁶. Quizá la magnitud de esta empresa hizo que las tareas de dorado, policromado y las pinturas narrativas tuvieran que retrasarse hasta 1601. En esos momentos, Tomás de Prado realizó estas labores¹¹⁷. El maestro que, en aquellos momentos se hallaba asentado en Segovia¹¹⁸, trabajó esencialmente, a lo largo de su vida, en Valladolid¹¹⁹. El hecho de que se recurriera a este pintor nos demuestra que los promotores quisieron ejecutar un trabajo de una cierta calidad que no les podía ser proporcionada por los artistas locales, sin duda incapaces de plantear obras tan complejas como ésta desde el punto de vista narrativo. Como era habitual, Prado manejó ampliamente repertorios gráficos tradicionales.

115. PAYO HERNANZ, R. J.: "La huella de los grabados de Cornelis Cort en el arte burgalés de los siglos XVI y XVII", *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 223, 2001, pág. 259.

116. IBÁÑEZ PÉREZ, A. C.: "Algunas obras burgalesas del escultor Juan de Esparza", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T. LVIII, 1991, pág. 347 y ss.

117. Archivo General Diocesano de Burgos. Tórtoles de Esgueva. Papeles sueltos. Contrato de dorado de las pinturas del retablo mayor.

118. COLLAR DE CÁCERES, F.: *Pintura en la antigua Diócesis de Segovia*, Excma. Diputación Provincial de Segovia, Segovia, 1989, T. I, pág. 292 y ss.

119. VALDIVIESO GONZÁLEZ, E.: *La pintura en Valladolid en el siglo XVII*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1971, pág. 293.



Tomás de Prado (pintura). Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Tórtoles de Esgueva.

Así, la escena de la *Adoración de los Magos* se basa en la lámina que abriera Cort, en 1566, y que se inspira en una composición de Giulio Clovio. Además, la pintura del *Entierro de la Virgen* se encuentra claramente derivada de la lámina de 1574 del *Entierro de Santa Catalina* que el maestro holandés realizó sobre una composición de Tadeo Zuccaro¹²⁰. La huella de este pintor y de su hermano Federico se hizo muy presente entre los artistas españoles de comienzos del XVII, teniendo claro reflejo en la comarca ribereña de una manera indirecta, a través de los grabados, como hemos señalado. En este mismo retablo de Tórtoles vuelve a aparecer su sello en la magnífica pintura de la *Degollación de San Pablo*, en la que Prado está tomando como base la famosa composición que Tadeo ejecutó, con la ayuda de Federico, para la capella Frangipane, en la



Tomás de Prado. Martirio de San Pablo. Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Tórtoles de Esgueva.



Tadeo Zuccaro. Degollación de San Pablo. Dibujo preparatorio de los frescos de San Marcello al Corso.

120. PAYO HERNANZ, R. J.: "La huella de los grabados de Cornelis Cort en el arte burgalés de los siglos XVI y XVII", *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 223, 2001, pág. 272 y 282.

iglesia de San Marcello al Corso, hacia 1556¹²¹. La tabla del retablo de Tórtoles presenta algunas diferencias con respecto al original romano pero, sin duda, muestra su clara dependencia de la misma. De clara ascendencia italiana es también la representación la *Crucifixión de San Pedro* que parece tener una misma fuente inspirativa que la pintura que con este tema realizó Angelo Nardi y que se custodia en el Monasterio de las Bernardas de Alcalá de Henares. El resultado formal del conjunto de este retablo está perfectamente incardinado en los modelos estéticos del denominado Manierismo Reformado, basado en fórmulas de gran fortaleza y de una cierta contención.

Menos frecuente fue la huella de algunos maestros italianos de inicios del siglo XVII que, sin embargo, sí que llegaron a tener una gran presencia en la pintura española de comienzos del Barroco. En uno de los retablos laterales de la parroquia de Olmedillo de Roa, ejecutado a finales de ese siglo, aunque muy transformado en el XVIII, hallamos en el remate una discreta pintura de *San Miguel* que se halla directamente inspirada en la obra que, de este Arcángel, realizó Guido Reni y que tuvo una notabilísima incidencia en la pintura europea del momento a través de las láminas que de ella se grabaron¹²².

LOS MODELOS FLAMENCOS DEL SIGLO XVII EN LA PINTURA DE LA RIBERA

Desde mediados del siglo XVII comenzó a producirse una notable influencia de la pintura barroca flamenca en el ámbito español. Serán las

composiciones de Rubens y, en menor medida, las de Van Dyck, las que alcanzaron una mayor fortuna. Obviamente, en la Corte, las referencias de los maestros españoles del gran pintor de Amberes pudieron ser, en ocasiones, directas. Sin embargo, en el resto de España, su conocimiento se desarrollaría por medio de las múltiples láminas que reproducían sus grandes creaciones que inundaron Europa en los años centrales del Seiscientos¹²³. Burgos no fue una excepción al respecto y muchos maestros dejaron sentir, en sus trabajos, su huella¹²⁴. En la zona ribereña se detecta, igualmente, con gran fuerza la presencia de estos modelos. En el Convento de La Aguilera, se conserva en su iglesia una pintura de la *Exaltación de la Cruz*, que puede fecharse en los años finales del XVII, en la que se ve cómo se ha copiado, sin casi ninguna variación, el panel central del tríptico que con este tema se conserva en la Catedral de Amberes y que llegaría a conocerse por el anónimo pintor a través de alguna lámina. Quizá pudo emplear la que hiciera J. Widoeck, aunque aquí el grabador unió, en una sola escena, las tres tablas que conforman la composición original. Muy curiosa es también la interpretación que hizo el discreto pintor del retablo de Nuestra Señora de la iglesia de Olmedillo de Roa de este gran tríptico. Este retablo, que creemos que en origen estuvo dedicado a la Vera Cruz, fue construido en torno a 1660, aproximadamente, aunque hacia 1800 vivió una profunda transformación que le afectó sobre todo en su arquitectura que fue muy simplificada, quedando dotado de una apariencia claramente neoclásica. En estos momentos fue cuando, probablemente, se sustituyó la imagen principal. A pesar de todo, se respetaron los lienzos que formaban parte del conjunto inicial.

121. FREEDBERG, S. J.: *Pintura en Italia. 1500-1600*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 1983, pág. 490.

122. VARIOS AUTORES: *Guido Reni und Europa*, Nuova Alfa Editoriale, 1989.

123. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Alianza Forma, Madrid, 1993, págs. 79-93.

124. PAYO HERNANZ, R. J.: "Notas para el estudio de la incidencia de la pintura flamenca de la primera mitad del siglo XVII en Burgos. La huella de Rubens y Van Dyck", *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 217, 1998, págs. 289-320.

En el remate encontramos una pintura que representa la *Exaltación de la Cruz*, tomando como referente la tabla central del modelo rubeniano. El pintor completó la iconografía con otros lienzos de caracteres pasionales. Así encontramos la escena del *Camino del Calvario* en la parte alta de la calle del Evangelio. Haciendo pareja con ella, en la calle de la Epístola, se dispone un conjunto de soldados romanos a caballo que están directamente inspirados en la puerta izquierda del tríptico de Amberes. En la parte baja de la calle del Evangelio hallamos las figuras de *San Juan y la Virgen*, directamente extraídas del fondo del panel derecho de esa obra belga. Por fin, el conjunto se completa con una figura de *Santa Elena*, ubicada en la calle de la Epístola, que parece que está ligada, en lo que a composición se refiere, a la imagen que de esta santa pintara el maestro flamenco y que fue grabada por J. Callot¹²⁵, aunque en esta pieza se ha hecho una interpretación bastante más libre del posible original flamenco.



La Exaltación de la Cruz. Convento de la Aguilera.

Además de estos ejemplos de influencia directa de las composiciones rubenianas existen otros que demuestran una dependencia algo más indirecta. Así, la *Última Cena* que pintó fray Diego de Frutos para el Convento de Domus Dei de La Aguilera muestra una clara influencia del grabado que con este tema hizo Boëce à Bolswert, sobre una composición de Rubens. El hecho de que esta pintura se realizara ya en los años iniciales del siglo XVIII, en unos momentos en que estas composiciones comenzaban a dejar de ser motivo de inspiración, hizo que el pintor tomara solamente de forma tangencial la fuente grabada aunque su presencia resulta indudable. En este mismo centro conventual existen algunas otras obras anónimas que también evidencian la huella del maestro. En el remate de la cúpula, que se halla precediendo al camarín, aparece un lienzo de la *Asunción*, a nuestro juicio ejecutado ya en el Setecientos, que está claramente emparentado con el grabado que realizó Schelté à Bolswert sobre una conocida composición de Rubens realizada para la catedral de Amberes y que tuvo una gran incidencia, a través de las láminas impresas, en el arte español. Aquí, el pintor se ha inspirado sólo en la imagen de la Virgen prescindiendo del complejo conjunto de apóstoles que aparecen en la zona baja, en torno al sepulcro de María, que se hallan presentes en la escena original. En la iglesia de Sotillo de la Ribera existe otra pintura, que debe datarse a finales del XVII, en la que su anónimo maestro volvió a tomar como modelo una composición rubeniana. En este caso, se inspiró en la *Asunción* que se conserva en el Dusseldorf Kunstmuseum, aunque el conocimiento de la misma se verificó a través del correspondiente grabado de Pontius¹²⁶. Otra vez, se usó sólo la zona superior centrándose en la figura de María. A veces, nos encontramos con escenas en las que

125. Vlieghe, H.: *Corpus Rubenianum. Saints. II*, Phaidon, Brussels, 1973, figs. 31 y 32.

126. Freeberg, D.: *Corpus rubenianum. The Life of Christ after the Passion*, Harvey Miller Publishers. Oxford University Press, New York, 1984, figs. 106-108.



Asunción de Nuestra Señora. Iglesia Parroquial de Sotillo de la Ribera.



Asunción. Grabado de Paulus Pontius.



Bartolomé Pérez. Coronación de Nuestra Señora. Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Santa María de Gumiel de Mercado.

la estética del pintor se encuentra algo más difuminada. Así, en los lienzos de remate de los retablos laterales de Quintana del Pidio, ejecutados a finales del Seiscientos, se puede rastrear una clara relación parcial con sus modelos, sobre todo en la representación de la *Coronación de la Virgen* que parece inspirada, con leves variantes, en alguna lámina sobre una composición original con este tema que actualmente se conserva en el Museo Real de Bruselas¹²⁷. Aunque existen algunas diferencias entre el modelo y la realización burgalesa, hemos de señalar que el autor de ésta ha sido capaz de trasladar parte de la fuerza y dinamismo del original en casi todos sus aspectos. Esta misma lámina u otra realizada sobre unos presupuestos semejantes parece que está también en la base de la *Coronación de la Virgen* que Bartolomé Pérez, realizó para el retablo mayor de la iglesia de Santa María de Gumiel de

Mercado, en donde los cambios más notables, en relación con la posible fuente, se hallan en la figura de María, mientras que las de Dios Padre y Jesucristo presentan actitudes muy parecidas a la incisión que le pudo servir de base.

La incidencia de las delicadas composiciones de Van Dyck fue mucho menor que la de las de Rubens. Sin embargo, sí que existen destacados ejemplos que muestra que su conocimiento fue frecuente entre los maestros españoles. En Sotillo de la Ribera, se conserva una pintura, realizada en la segunda mitad del XVII, que representa la imagen de la *Piedad* y que se halla inspirada en una de las creaciones religiosas más famosas de este maestro flamenco, el *Llanto sobre Cristo muerto*¹²⁸, aunque el pintor del cuadro de Sotillo debió tener en cuenta una de las versiones, con variantes, del mismo, en concreto la que se conserva en

127. FREEBERG, D.: *Corpus rubenianum. The Life of Christ after the Passion*, Harvey Miller Publishers. Oxford University Press, New York, 1984, figs. 130 y 135.

128. VARIOS AUTORES: *Antón Van Dyck y el arte del grabado*, Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2003, págs. 258-262.



La Piedad. Iglesia Parroquial de Sotillo de la Ribera.



Antón Van Dyck. Llanto sobre Cristo Muerto. Kunsthistorisches Museum de Viena.



Virgen con el Niño. Iglesia Parroquial de Fuentelcésped.

el Museo del Prado¹²⁹ y que procede del Monasterio de El Escorial¹³⁰. El anónimo artista no ha sabido solucionar, con maestría, las delicadas y sensuales curvas que definen la escena original, dando como resultado un trabajo relativamente rígido y simplificado en relación con el modelo. Sin embargo, esta producción resulta altamente interesante al ser uno de los pocos ejemplos claros y evidentes en la comarca que muestran el conocimiento del flamenco. Una notable importancia tiene uno de los lienzos que se conservan en la sacristía de la iglesia de Fuentelcésped que representa el *Descanso en la Huida a Egipto*. Se trata de una obra, de la segunda mitad del siglo XVII, realizada casi con toda seguridad en algún taller madrileño. La calidad en la factura, así como la soltura de la pincelada, nos alejan de cualquier producción realizada en un taller local. Se repite -evidentemente aunque de una forma un poco

libre- una composición de Van Dyck que tuvo un notable éxito ya que fue reproducida por autores como van Diepenbeeck y dada al grabado por Hendrick Snyers¹³¹. El grupo de la *Virgen y el Niño* está casi calcado de la lámina aunque la forma de colocar los brazos y pies del pequeño difieren un poco. Tres son las singularidades que aporta la escena burgalesa. La primera se basa en el hecho de que María descubre su pecho para amamantar a Jesús, aspecto éste que no se refleja en su probable fuente inspirativa. La segunda en que se ha colocado, en la zona superior izquierda del lienzo, un poco desdibujada, a San José de medio cuerpo mientras que en la obra inspiradora éste aparece al fondo con una carácter menos protagonista. Por fin, hemos de señalar que en la pintura ribereña hallamos en el ángulo superior derecho un grupo de angelitos que no están presentes en la composición de Van Dyck.

129. Además de la versión del Museo del Prado se conserva otra en el Kunsthistorisches Museum de Viena.

130. DÍAZ PADRÓN, M: *El siglo de Rubens en el Museo del Prado*, T.I., Museo del Prado-Editorial Prensa Ibérica, Madrid, 1995, pág. 448; BASSEGODA, B.: *El Escorial como Museo*, Memoria Artium 2, Barcelona, 2002, pág. 164.

131. VARIOS AUTORES: *Antón Van Dyck y el arte del grabado*, Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2003, pág. 228.

ALGUNOS EJEMPLOS DE PINTURAS DE CENTROS ARTÍSTICOS ESPAÑOLES Y LA INCIDENCIA DE MODELOS DE MAESTROS ESPAÑOLES EN LA PINTURA DE LA COMARCA ARANDINA

La incidencia de la pintura vallisoletana se halla presente en la comarca ribereña a través de algunos importantes trabajos. En este sentido destaca el gran retablo del Monasterio de las dominicas de Caleruega. Estas pinturas fueron realizadas, probablemente, por el pintor palentino Blas de Cervera¹³², pero formado en Valladolid en el entorno de Bartolomé de Cárdenas¹³³. Su estilo se define por un cierto rigor formal y por algunas insuficiencias técnicas. Sin embargo, sus capacidades son mucho mayores que las de los profesionales que trabajaban a lo largo de estos años en la comarca al frente de los talleres locales, más desconectados de las transformaciones que se verificaban en centros artísticos superiores a los que Cervera, asentado en Valladolid y con contactos con Madrid, tuvo fáciles accesos.

Una de las obras de pintura más singulares que se hallan en el ámbito ribereño burgalés es la *Inmaculada Concepción* que preside el retablo mayor de Fuentelcésped. La existencia de singulares personajes de la villa, con conexiones madrileñas y segovianas¹³⁴, explicaría la presencia de ésta y otras obras en esta iglesia parroquial. Se trata de una representación que sigue, al pie de la letra, una imagen realizada por Carreño de Miranda¹³⁵. Esta composición, que hunde sus raíces en modelos reninanos, tuvo un enorme éxito y fue repetida, en múltiples ocasiones, por el autor madrileño y sus seguidores así como por



Inmaculada Concepción. Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Fuentelcésped.



Juan Carreño de Miranda. Inmaculada Concepción. Catedral de Vitoria.

132. URREA FERNÁNDEZ, J.: "Blas de Cervera y Felipe Gil de Mena", *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*, T. I, 1987, págs. 241-247.

133. Lo cierto es que algunas de las escenas de este retablo de Caleruega recuerdan composiciones de Cárdenas, sobre todo el *Bautismo de Santo Domingo* de la catedral vallisoletana (VALDIVIESO GONZÁLEZ, E.: *La pintura en Valladolid en el siglo XVII*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1971, Lámina. VI).

134. ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.^a J.: *Fuentelcésped. La villa y su patrimonio*, San Sebastián, 1998.

135. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Carreño, Rizzi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo. 1650-1700*, Ministerio de Cultura-Banco Herrero, Madrid, 1986, págs. 39, 206, 206, 207 y 236.

otros maestros de finales del Seiscientos y de comienzos del Setecientos que la reprodujeron con mayor o menor fortuna¹³⁶. La *Inmaculada* de Fuentelcésped se trata de una producción de gran calidad, en la que la soltura de la pincelada, el dominio de la luz y de los registros cromáticos, aconsejan que la asignemos al taller del propio Carreño. Lamentablemente la altura a la que se encuentra y la suciedad que la cubre impiden hacer un juicio valorativo más profundo por el momento. Esperamos que una restauración y limpieza de la tela puedan confirmar nuestras sospechas al respecto.

Algunos otros modelos pictóricos alcanzaron un gran desarrollo a lo largo del siglo XVII. Así, por ejemplo, la pintura de *Santo Domingo in Soriano*, realizada por Juan Bautista Maino fue objeto de un enorme conocimiento en España¹³⁷ y también logró una gran repercusión en el ámbito de La Ribera. Sabemos que Clemente Sánchez pintó, en dos ocasiones, esta composición. Una para la iglesia colegial de Peñaranda de Duero, en 1650¹³⁸, y otra, en 1648, para la parroquia de Gumiel de Izán obra que ha sido dada a conocer por Ontoria Oquillas¹³⁹. Igualmente, en la iglesia



Clemente Sánchez. Santo Domingo in Soriano (1650). Colegiata de Peñaranda de Duero.



Santo Domingo in Soriano. Convento de Santo Domingo de Caleruega.

136. Ejemplares de esta composición de la Inmaculada de Carreño los encontramos en el Museo de Guadalajara, en la Catedral Vieja de Vitoria, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, en el Monasterio de la Encarnación de Madrid, en el Convento del Cristo de la Victoria en Serradilla (Cáceres) y en la Colección Alesón de Madrid. Además, existe una gran cantidad de copias de distinta calidad a lo ancho de toda la geografía nacional. Una de éstas se encuentra en la Colegiata del Manzano de Castrojeriz (Burgos).

137. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: "Fray Juan Bautista Maino", *Arte Cristiana*, N.º 764-765, 1994; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: "Sobre Juan Bautista Maino", *Archivo Español de Arte*, N.º 278, 1997, págs. 113-125.

138. ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.ª J.: *Desarrollo artístico de la comarca arandina. Siglos XVII y XVIII*, Ilmo. Ayuntamiento de Aranda-Excma. Diputación Provincial de Burgos, Salamanca, T. II, 2002, pág. 546.

139. ONTORIA OQUILLAS, P.: "Notas histórico-artísticas del Museo de Gumiel de Hizán", *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 199, 1982, pág. 287.



Anunciación. Monasterio de Santo Domingo de Caleruega.

del Monasterio de las dominicas de Caleruega, en uno de los retablos laterales, existe una representación que repite este mismo esquema aunque su calidad es menor en relación con los ejemplos anteriores a los que acabamos de referirnos. La *Anunciación* que Vicente Carducho realizó en 1606 para el Convento de San Diego de Valladolid tuvo eco en esta zona¹⁴⁰. Un maestro, muy próximo a él, aunque quizá algo más tosco, la copió en el lienzo que con este tema se conserva en el Monasterio de Santo Domingo de Caleruela. Tanto la figura del arcángel San Gabriel, como las de la Virgen, Dios Padre y los ángeles son casi idénticas en ambas composiciones, aunque los perfiles de los volúmenes resultan más ásperos en la obra de Burgos que en la vallisoletana¹⁴¹.



Vicente Carducho. Anunciación. Procedente del antiguo Convento de San Diego de Valladolid.

Uno de los maestros españoles que más éxito tuvo, a lo largo del siglo XVII, fue José de Ribera. Aunque buena parte de su vida productiva se desarrolló en el ámbito napolitano la presencia de sus producciones y las de sus seguidores en España fue muy notable. A la difusión de algunas de sus creaciones contribuyó la realización de grabados de las mismas¹⁴². En la comarca ribereña tenemos ejemplos del conocimiento que de él alcanzaron determinados pintores de la zona. El retablo mayor de Quemada, que fue realizado a mediados del

140. ANGULO ÍÑIGUEZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1969, pág. 121, lám. 39.

141. No nos ha sido posible comprobar de cerca si existe firma en el cuadro.

142. CARRETE PARRONDO, J.: "Jusepe Ribera. Maestro de la técnica y del arte del grabado", *Premio Nacional de grabado*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2000, págs. 13-54.

siglo XVII por el discreto ensamblador y escultor Martín Martínez, tiene en su calle lateral del Evangelio una *Inmaculada* que repite uno de los modelos clásicos del pintor valenciano. Se trata de la imagen que, en la actualidad, se halla en el Museo del Prado¹⁴³. Esta representación obtuvo una enorme fortuna entre los pintores madrileños del momento que hicieron múltiples copias con lo que el original llegó a tener una amplísima difusión. Quizá, el autor que realizó la obra de Quemada tuvo conocimiento de alguna de esas copias. Este mismo modelo sirvió de fuente a los anónimos pintores que ejecutaron las pinturas de Haza y Vadocondes. Otra de las escenas ideadas por el valenciano, fue la del *Martirio de San Bartolomé*, cuya historia pintó en varias ocasiones con distintas composiciones. De todas ellas destaca la que el propio maestro grabó, en 1624, que fue dedicada al príncipe Filiberto de Saboya. Parece que parte de un original -del que el pintor debió hacer más de una copia- que fue repetido, en múltiples ocasiones, por sus seguidores. En la catedral de Burgos se conserva un ejemplar con estas características y entre las pinturas del retablo mayor de Fuentemolinos aparece una réplica de hacia 1685, lo que nos ratifica en la idea del éxito que llegó a alcanzar este tema.

LA DIFUSIÓN DE IMÁGENES DEVOCIONALES EN LA PINTURA RIBEREÑA

Un aspecto de notable importancia, para entender la difusión de modelos visuales, a través de la pintura, es el comprender los mecanismos por medio de los cuales se difundieron determinadas imágenes de devoción. Fue frecuente que algunas esculturas o pinturas de enorme aceptación popular fueran copiadas por maestros de grandes



Martirio de San Bartolomé. Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Fuentemolinos (h.1685)



Martirio de San Bartolomé. Grabado de José de Ribera (1624).

143. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. y SPINOSA, N.: *La obra pictórica completa de Ribera*, Editorial Noguer-Rizzoli, Barcelona, 1979, págs. 122-123.

centros o por maestros locales¹⁴⁴. Estas copias pudieron hacerse directamente de las imágenes, de las copias pictóricas o de los grabados que contribuyeron a difundir su culto.

Un ejemplo de difusión que se multiplicó a través de copias pictóricas o impresas lo tenemos en la famosa *Virgen de la Portería*, lienzo que fue



Virgen de la Portería. Colegiata de Peñaranda de Duero.

pintado, para el Convento franciscano de San Antonio de Ávila, por el modesto pintor salmantino asentado en Ávila Salvador Galván en 1718 y que fue retocado en 1725¹⁴⁵. Pronto, esta representación, rodeada de leyendas y narraciones milagrosas, generó una fuerte atracción y fue copiada en múltiples ocasiones. Muchas de las copias que la toman como modelo refinaron los rasgos del original que se definía por su factura bastante tosca. Esto es lo que ocurre con la réplica existente en la colegiata de Peñaranda de Duero que llegó a esta villa en la segunda mitad del XVIII. Se trata de una versión, probablemente madrileña, dotada de una cierta calidad, y que, sin duda, se debió a un intento de su comitente por extender el culto de esta advocación en las tierras arandinas¹⁴⁶.

La *Virgen de la Antigua* de Sevilla forma parte de una serie de imágenes marianas que debe su pervivencia devocional e iconográfica a su fama de milagrosa. El modelo original hispalense parece que fue realizado en el siglo XIV, aunque tuvo una enorme serie de retoques y transformaciones en momentos posteriores. En los territorios castellanos existe un buen número de copias que reproducen esta imagen¹⁴⁷. Algunas se encuentran en el ámbito burgalés¹⁴⁸. En uno de los retablos de las capillas laterales de la colegiata de Peñaranda de Duero, propiedad de los Martínez Santoyo, se conserva un lienzo, probablemente de comienzos del XVII, en el que se reproduce esta imagen. Este ámbito funerario fue construido por Jerónimo

144. Este fenómeno no es exclusivamente hispánico, como muy bien ha estudiado Freedberg (FREEDBERG, D.: *El poder de las imágenes*, Cátedra, Madrid, 1992), aunque en España alcanzará un gran desarrollo (BONET CORREA, A.: *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Alianza Forma, Madrid, 1993, págs. 257-262).

145. SÁNCHEZ FUERTES, C. y LÓPEZ GONZÁLEZ, S.: *El Convento de San Antonio de Ávila y su capilla de Nuestra Señora de la Portería*, Ávila, 1997.

146. En la parte inferior del lienzo se lee: *Venerable imagen de la Virgen de la Portería que se venera en el Colegio de San Antonio de Padua en la ciudad de Ávila*.

147. HERNÁNDEZ REDONDO, J. I. y ARIAS MARTÍNEZ, M.: "El lienzo de la Virgen de la Antigua. Estudio histórico-artístico", en *La Virgen de la Antigua de Medina del Campo*, Valladolid, 1994, pág. 15 y ss.

148. Muy interesante es la copia que se custodia en la iglesia de Celada del Camino (Burgos).



Virgen de la Antigua. Retablo de los Martínez de Santoyo. Colegiata de Peñaranda de Duero.

Martínez Santoyo¹⁴⁹. Este personaje, que había desarrollado parte de su vida en América, pudo traer de Sevilla esta pintura a la que quizá profesara una especial devoción.

Un caso curioso es del lienzo que preside en la actualidad el retablo mayor de la iglesia de Santa María de Aranda de Duero, aunque originariamente no formaba parte de este conjunto. Se trata de una obra de comienzos del siglo XVII que sustituye a

un grupo escultórico de la *Asunción*. Esta pintura - de la cual no tenemos datos exactos sobre su procedencia- parece que fue realizada, siguiendo una clara tradición icónica, por algún pintor local y su singularidad estriba en que se debieron tener en cuenta dos modelos para su factura. De forma general se tomó como base la imagen de la *Virgen Antigua* de Sevilla, pero para la cabeza se debió copiar la de la famosa *Virgen de Amberes*. Este último era un trabajo escultórico que presidía la Casa del Ayuntamiento de esa ciudad. De él se hicieron múltiples copias a través de grabados que contribuyeron a propagar su devoción. Los Wierix realizaron láminas de estas dos imágenes marianas y no sería extraño que el anónimo pintor que realizó el lienzo arandino hubiera tenido en cuenta ambas, fusionándolas, dando como resultado este ejemplar¹⁵⁰.

Otros modelos escultóricos también se trasladaron al lienzo y tienen su reflejo en el arte de La Ribera¹⁵¹, siguiéndose una tradición muy frecuente en España¹⁵². La *Virgen de las Viñas*, que consiguió traspasar el marco meramente arandino, fue reproducida en algunas pinturas como el lienzo de comienzos del XVIII de la parroquia de Haza. Conocida es la gran incidencia que tuvo en la plástica castellana el prototipo que Gregorio Fernández creó para reflejar a la *Inmaculada Concepción*. Éste se difundió a través de las múltiples tallas que el maestro y sus discípulos e imitadores realizaron. Pero también, a su extensión debió contribuir el hecho de que muy pronto se hicieron copias pintadas y, probablemente, también

149. ZAPARAÍN YÁÑEZ, M^a. J.: "La comarca arandina y América. Sus relaciones artísticas durante los siglos XVII y XVIII", *Revista Biblioteca. Estudio e Investigación*, N.º 7, 1992, pág. 59.

150. MAUQUOY-HENDRICKX, M.: *Les estampes des Wierix*, T. I, Brussels, 1978, figs. 717 y 805.

151. En la Colegiata de Peñaranda de Duero se conserva, como ya dijimos, un interesante lienzo, de comienzos del siglo XVII, en el que se muestra una imagen de vestir de la Virgen, asentada en un retablo-relicario. Creemos que hace referencia al primitivo relicario de la Colegiata, en donde estaban las reliquias regalo de los patronos, que quedaba presidido por una escultura mariana.

152. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: "Trampantajos a lo divino", *Lecturas de Historia del Arte*, T. III, 1992, págs. 139-155.



Nuestra Señora de las Viñas.
Iglesia Parroquial de Haza.



Inmaculada Concepción.
Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Quemada.

láminas grabadas de alguna de las imágenes inmaculistas del maestro¹⁵³. En el ámbito burgalés hay algunos ejemplos, realizados en lienzo, que reproducen bastante fielmente el modelo fernandesc¹⁵⁴. En la zona de La Ribera se han hallado en la iglesia de Fuentelcésped y en el retablo mayor de Quemada, respondiendo ambos a la primera mitad del siglo XVII. Clemente Sánchez reprodujo, en alguna ocasión en óleo, esta representación de orígenes formales en el campo de la escultura¹⁵⁵.

Pero quizá el modelo escultórico que más éxito tuvo, en su traslación a la pintura, fue el de la *Virgen de la Soledad* del Convento de la Victoria de

Madrid. Se trataba de una imagen de vestir labrada por Becerra, de la que muy pronto se hicieron copias en grabado y en pintura siendo quizá el caso más famoso el de la *Virgen de la Paloma*¹⁵⁶. En el ámbito ribereño podemos encontrar algunos ejemplos pintados, casi todos ellos del siglo XVIII, como el que, en la actualidad, se ubica presidiendo el tercer cuerpo del retablo mayor de la iglesia de Santa María de Aranda y que sustituye al primitivo grupo escultórico de la *Coronación de la Virgen*. En la Colegiata de Roa se conserva otro lienzo, de comienzos del Setecientos, con esta misma representación inspirada, sin duda, en un grabado de la imagen original madrileña.

153. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *El escultor Gregorio Fernández*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1980, pág. 224 y ss.

154. Un ejemplo lo tenemos en un lienzo ubicado en uno de los retablos laterales de la iglesia parroquial de Tagarrosa.

155. COLLAR DE CÁCERES, F.: "Miscelánea inmaculista", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, T. LXIV, 1998, pág. 377.

156. VARIOS AUTORES: *Arte y devoción. Estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII y XVIII en las iglesias madrileñas*, Excmo. Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1990, págs. 157-160.

