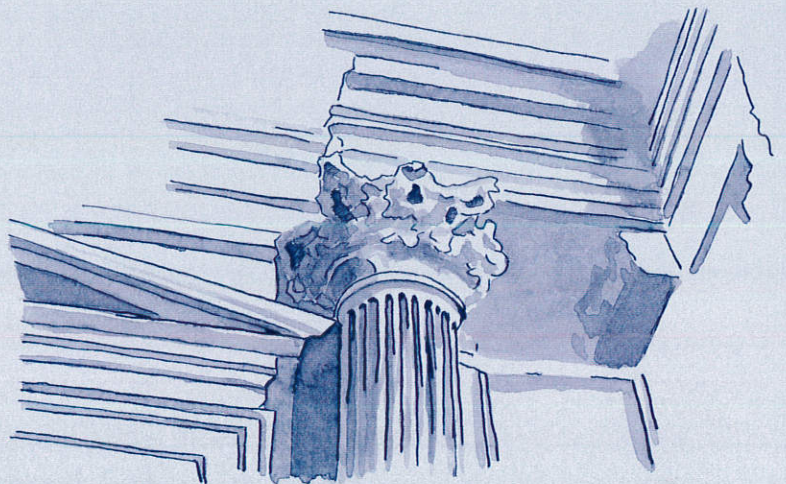


Pedro Díez de Palacios y
la portada de la iglesia de Gumiel de Izán

Celestina Losada Varea



La monumental portada que preside el lado sur de la *iglesia de Santa María de Gumiel de Izán* (Burgos), puede considerarse una obra descontextualizada del entorno artístico en el que se inserta¹ y en el que no tuvo ni precedentes ni tampoco consecuentes de hecho, la historiografía del arte la ha considerado una obra más propia del periodo Barroco que del Renacimiento² (Fig.1).

A la vista de los nuevos documentos hallados, podemos considerar a esta fachada-retablo como la obra cumbre de un maestro de origen trasmerano, **Pedro Díez de Palacios**³, y de un taller de cantería que se mantuvo especialmente activo en la comarca de la Ribera del Duero durante la segunda mitad del siglo XVI. Nuestra tesis de que Díez de Palacios fue el autor de la traza y proyecto de esta monumental fachada está basada, no sólo en el análisis comparativo de esta portada con la obra retablística de este arquitecto, sino también en el hallazgo de nuevos documentos que nos refiere una intervención de este maestro y su taller en la iglesia gomellana, en una fase constructiva previa a la realización de esta portada.

Hasta ahora, se venía considerando que esta obra fue realizada durante el primer cuarto del siglo XVII, ya que se conserva el contrato de 1623 para su terminación y en su remate aparece la fecha de 1627⁴. Ahora podemos afirmar que el proyecto para esta fachada debió gestarse hacia el año



Fig. 1. Gumiel de Izán. Portada de la iglesia de Santa María.

1584 en que se comenzó a construir y una vez terminadas las obras acometidas, previamente, en los pies de la iglesia. El análisis estilístico de otros edificios de la comarca arandina en los que intervino este taller y las noticias documentales que revelan a Pedro Díez de Palacios como el tracista de muchos de estos proyectos, nos permiten atribuirle sin ningún género de dudas su autoría en el

1. La villa de Gumiel de Izán pertenecía en el siglo XVI al Obispado de Osma, como gran parte del territorio sur de la actual provincia de Burgos. Véase: LOPERRÁEZ CORVALÁN, J.: *Descripción histórica del Obispado de Osma*. 3 vols. Madrid, 1978.

2. PONZ, A.: *Viaje de España*. T. XII, p. 109. Editorial Aguilar. Madrid, 1988.

3. Atendiendo a las firmas conservadas autógrafas de Pedro Díez de Palacios, observamos que aparece el apellido Díez y no Díaz como hasta ahora se conocía.

4. ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.^a J.: *Desarrollo artístico de la comarca arandina siglos XVII y XVIII*. 2 vols. Burgos, 2002. Cit. Vol. II. Señalaba esta autora la falta de documentación en la fase inicial de la obra. (p. 284).

proyecto de capillas (1571) y de la portada (h.1584) de la iglesia gomellana. Se hace necesario un repaso de la trayectoria profesional de este arquitecto, prácticamente desconocido para la historiografía artística, que justifique su autoría en este proyecto y que explique la descontextualización de esta magnífica obra.

Pedro Díez de Palacios⁵ nació en San Miguel de Aras (Voto) en una fecha imprecisa cercana al año 1520 y falleció en la misma villa el 27 de marzo de 1599⁶. Su hijo homónimo, fruto de su segundo matrimonio con María Fernández⁷, se formó en el arte de la cantería junto a su padre, siendo el maestro que se encargará de finalizar la obra de la portada gomellana en 1623, así como otras obras en el templo hasta un año antes de su muerte en 1659⁸. No descartamos que pudiera ser este Pedro Díez de Palacios, hijo, el maestro que en 1599 ya aparece documentado como *Maestro Mayor de la Catedral de Málaga*⁹. Por propia declaración del maestro sabemos que tuvo otro

hijo llamado **Juan del Hoyo** que se formó junto a la figura paterna y que trabajó en las obras de la Colegiata de Peñaranda. En esta obra documentamos también la participación de **Hernando de Palacios**, hermano de Pedro Díez de Palacios, padre, como aparejador¹⁰.

La primera noticia sobre la actividad profesional de Pedro Díez de Palacios data de junio de 1556, fecha en la que realiza una tasación "*de los hedifizios de Alcubillas que hizo francisco de guicoa cantero*" para don Pedro de Acuña y Avellaneda, obispo de Salamanca¹¹ y por esas mismas fechas terminaba la fachada del Colegio de Santa Catalina del Burgo de Osma. A partir de entonces y durante toda la década de los 60 se le documenta dirigiendo, junto a Juan de Naveda y Miguel de Nates, un taller de cantería muy activo en la comarca arnadina y en tierras del Obispado de Osma en las poblaciones de Cebrecos (Fig. 2), Nebreda, Olmedillo de Roa, Vadocondes, Gumiel de Izán, Gumiel del Mercado, Villalba de Duero, Roa,

5. GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.^ªC., ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. Á., ALONSO RUIZ, B. y POLO SÁNCHEZ, J. J.: *Artistas cántabros de la Edad Moderna. Su aportación al arte hispánico. (Diccionario biográfico-artístico)*. Universidad de Cantabria-Fundación Mazarrasa. Santander, 1991, pp. 201-202. Sobre la actividad de Pedro Díez de Palacios "hijo" véase: CARRERO SANTAMARÍA, E. y GONZÁLEZ DE CASTRO, V.: "Arquitectura clasicista en Burgos: noticias documentales de la obra de Pedro Díez de Palacios en San Pedro de Arlanza (1629-1659)", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, Vol. V. 1993, pp.111-119.

6. Archivo Diocesano de Santander (en adelante ADS). Libro de Finados de la parroquia de San Miguel de Aras (1583-1670), s/f: "y enterrose con María de Palacios", quizá su madre, dejando por única heredera a su hija María Díez de Palacios, casada con Juan Gil de Alvear, maestro de cantería.

7. ADS, Libro de Bautizados en la parroquia de San Miguel de Aras, (1546-1670). s/f. Pedro Díez de Palacios estuvo casado en primeras nupcias con María Sánchez con la que tuvo dos hijos: Juan, bautizado el 13 de diciembre de 1550, y María, bautizada el 21 de octubre de 1552. Su hijo Pedro es el fruto de su segundo matrimonio y fue bautizado el 5 de diciembre de 1558.

8. ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.^ª J.: *Desarrollo artístico...*, Op. cit., T. II, p. 284. Un año antes de morir, en 1658, Díez de Palacios daba la traza para reconstruir las bóvedas de una crujía de la iglesia de Gumiel que se habían derrumbado.

9. AA.VV.: *Artistas cántabros...*, Op. cit. AGUILAR GARCÍA, M.^ª D.: *Pedro Díez de Palacios Maestro Mayor de la Catedral de Málaga*. Málaga, 1987. Esta autora confunde al Díez Palacios activo en Málaga con el Maestro de Sevilla al creer que se trataba de la misma persona, de ahí que confunda también trazas y diseños de uno y de otro. Hemos comprobado las firmas de Díez Palacios, hijo, y del maestro de Málaga y existe una gran coincidencia entre ambas.

10. Su hermano Hernando de Palacios aparece documentado como aparejador de la obra de la Colegiata de Santa Ana de Peñaranda de Duero desde 1564 hasta 1572 (Archivo Diocesano de Burgos, Leg. 6, Libro de Carta-Cuenta, 1544-1591). Hernando de Palacios emparentó con el maestro Juan Negrete al casar con una hermana de éste, Catalina Negrete. Sabemos que Pedro Díez de Palacios tuvo otro hermano llamado Juan del que no tenemos noticias de que se dedicara a la cantería.

11. GARCÍA CHICO, E.: *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. T.I. Arquitectos*. Valladolid, (1940), p.12.



Fig. 2. Cebrecos. Portada de la iglesia Parroquial, obra de Pedro Díez de Palacios.

Cilleruelo de Arriba, Cilleruelo de Abajo, La Aguilera, Castrillo de Solarana, Villahoz, Castrillo de don Juan, Castrillo de la Vega, Nájera, Quemada, Peñaranda de Duero, La Vid, Sinovas, Tubilla del Lago, Foncea, Vinuesa, Mazaterón, Valluércanes, Barbadillo del Mercado, Salas de los Infantes y

Bisjueces¹². En la realización material de estas obras documentamos no sólo a Díez de Palacios, Juan de Naveda o Miguel de Nates, sino también a otros miembros de este taller de cantería como Juan Negrete¹³, Pedro de Naveda, Pedro de la Torre Bueras¹⁴, Simón de la Llosa, Rodrigo de la Cantera, Juan del Valle Rozadilla, Rodrigo de Pontones, Pedro de la Cantera, Hernando de Palacios, Bartolomé de Rada, Francisco del Hornedal o Juan Velasco. Todos estos maestros trasmeranos procedían en su mayor parte de la Junta de Voto y algunos otros de la Junta de Cesto (Fig. 2).

De la documentación ahora hallada se desprende que Díez de Palacios ejerció, principalmente, como maestro tracista dentro de su taller, mientras que Juan de Naveda y Miguel de Nates eran los contratistas de obras. Esta labor de tracista fue la que le llevó a desempeñar durante muchos años al servicio del obispado oxomense, un papel muy similar al de un *Maestro Veedor*¹⁵, incluyendo además de la elaboración de trazas y condiciones para nuevos proyectos, los informes sobre edificios, la supervisión e incluso la tasación de obras. Para el obispo don **Pedro Álvarez de Acosta** (1539-1563) acometió este maestro obras como la del Colegio de Santa Catalina en Burgo de Osma (1556), y las capillas mayores de las iglesias de Tubilla del

12. El estudio de estas intervenciones está siendo, actualmente, objeto de otro trabajo por nuestra parte.

13. En 1577 Juan Negrete era el aparejador de Pedro Díez de Palacios en las iglesias de Villalba de Duero y Vadocondes (LÓPEZ MARTÍNEZ; C.: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla, 1929, p. 156). En 1599 Juan Negrete y Bartolomé de Rada tasaban la obra realizada por Juan de Naveda en la iglesia de Olmedillo de Roa con trazas de Díez de Palacios (Libro de Fábrica de la iglesia de Olmedillo de Roa (Burgos). Pudiera ser éste el mismo Juan Negrete que aparece documentado en el círculo de Rodrigo Gil durante la primera mitad del siglo XVI (Véase: AA.VV.: *Artistas cántabros...*, Op. cit.).

14. LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Desde Jerónimo Hernández...*, Op. cit., pp. 125-126. Pedro de la Torre Bueras, maestro clasicista muy activo en Burgos durante la segunda mitad del siglo XVI, fue el aparejador de Pedro Díez de Palacios en las iglesias de Olmedillo de Roa, Roa y Castrillo de don Juan (Palencia). Sobre su actividad en Burgos véase CÁMARA FERNÁNDEZ, C. y ZARZUELO ORTIZ, M.ª J.: "Pedro de la Torre Bueras, arquitecto y escultor trasmerano residente en Burgos. Datos biográficos y testamento". *Cuadernos de Trasmiera II*, Santander, 1990, pp. 101-117.

15. Contemporáneos de Díez de Palacios fueron Juan de la Puente, Maestro Veedor del Arzobispado de Burgos desde 1568 y Juan de Escalante en el Obispado de Palencia. Sobre la figura del "Veedor" y la nómina de maestros trasmeranos que ocuparon este puesto desde mediados del siglo XVI hasta mediados del XVII en el caso del Arzobispado de Burgos véase LOSADA VAREA, C.: *Juan de Naveda y la arquitectura clasicista de la primera mitad del siglo XVII*. Tesis Doctoral inédita. Universidad de Cantabria, 2003, pp. 501 y ss. Sobre el caso particular de Juan de la Puente véase: LOSADA VAREA, C.: "El Eco de Rodrigo Gil en Cantabria. La parroquial de Liendo", *Altamira. Revista del Centro de Estudios Montañeses*. (En prensa).

Lago (1561)¹⁶, Sinovas (h. 1563) y La Aguilera (h.1568), que a la muerte del obispo Acosta continuaron bajo el patrocinio de su sucesor don **Francisco Tello Sandoval** (1567-1578)¹⁷. Este "patronazgo" por parte de los obispos oxomenses y su prestigio como maestro de cantería hicieron que desde 1564, Pedro Díez de Palacios dirigiera las obras de la *Colegiata de Peñaranda* que había fundado doña María Enríquez de Cárdenas, esposa del Duque de Peñaranda y madre del que fuera entonces Obispo de Santiago, **don Gaspar de Zúñiga Avellaneda**¹⁸. Este buen entendimiento entre el obispo y el arquitecto hizo que la carrera de este maestro trasmerano ascendiera vertiginosamente a partir de entonces. Mientras dirigía la obra de la Colegiata de Peñaranda en 1569, dirigía también otras obras repartidas por el obispado oxomense que acometía su taller de maestros,

obras que quedaron pendientes cuando en el mes de septiembre de ese mismo año el arquitecto trasmerano abandona Castilla para ocupar el cargo de **Maestro Mayor del Arzobispado de Sevilla**, siendo nombrado por el recién llegado Arzobispo de Sevilla don Gaspar de Zúñiga y Avellaneda (1569-1571). Pedro Díez de Palacios sustituyó en el cargo al fallecido arquitecto **Hernán Ruiz** y allí entró en contacto con el arte italiano a través de los numerosos artistas llegados de Italia a la capital hispalense, entre ellos el arquitecto napolitano **Benvenuto Tortello**¹⁹ que ocupaba, desde el 2 de mayo de 1569 el cargo de "*Maestro de la Ciudad*"²⁰. Al servicio del cabildo catedralicio permaneció Díez de Palacios hasta el año 1574 en que fue despedido²¹. Desde entonces y hasta 1585 se le documenta elaborando trazas y condiciones para un buen número de retablos por todo

16. "Atento quel obispo my señor tiene hecha la merced a Pedro Díez de Palacios y el concejo quiere que la haga Miguel de Nates visto y savido que la quieren hazer en companya y quel concejo quiere ayuda...". Finalmente, el Visitador "dio licencia para que los dichos Pedro diez de palacios y miguel de nates hagan contrato con el cura y mayordomo del concejo y den fianzas ante el cura de gumiel de yçan y un escribano real...". ADB, Libro de Carta-Cuenta de la parroquial de Tubilla del Lago (1548-1649). Año 1561.

17. LOPERRÁEZ CORVALÁN, J., *Op. cit.*, Vol. I, pp. 411-427; y REIS NAVARES, A.: "El Obispo Pedro Da Costa: Cuna, familia y obra", *Biblioteca*, n.º 7. Aranda de Duero, 1992.

18. BARRÓN GARCÍA, A. y LOSADA VAREA, C.: *La Colegiata de Peñaranda de Duero. Historia y Arte*. (En prensa). Don Gaspar de Zúñiga y Avellaneda, hijo de don Francisco de Zúñiga y Avellaneda, III Conde de Miranda (+1536) y doña María Enríquez de Cárdenas, fundadores del Palacio y de la Colegiata de Santa Ana en Peñaranda de Duero. Don Gaspar fue Abad de Castrojeriz, Obispo de Segovia (1550-1558), Arzobispo de Santiago de Compostela (1559-1569) y Arzobispo de Sevilla (1569-1571+).

19. Sobre el ambiente artístico sevillano y la actividad de Benvenuto Tortello en Sevilla véase: LLEÓ CAÑAL, V.: *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla, 1979. Id.: "La Obra Sevillana de Benvenuto Tortello", en *Napoli Nobilissima*, XXIII. 1984, pp. 198-207. Id.: *La Casa de Pilatos*. Madrid, 1998.

20. LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Arquitectos, Escultores y Pintores vecinos de Sevilla*, Sevilla, 1928, p. 12. Menciona este autor que "el Cabildo secular eligió y nombró arquitecto a Benvenuto Tortello, por fallecimiento de Hernán Ruiz con la condición "que sin llamarlo no se pudiera oír a ningún otro en las obras que se ofrecieren y hubieren de hacerse a costa de propios, y que no se le fijaba sueldo alguno por su labor, sino que según la calidad de la obra que trazare o dirigiese se le pagaría su salario y ocupación". Del maestro napolitano mencionado, y de la influencia que su estilo pudo ejercer en las orientaciones estéticas de la escuela arquitectónica hispalense nada dicen las historias locales, excepto que vino a Sevilla como arquitecto de los estados del Duque de Alba y que fue Maestro Mayor de las obras del Hospital de las Cinco Llagas. Ahora sabemos que terminó las obras de la Cárcel Real, que se ocupó día y noche en ordenar el grandioso aparato que mandó levantar la Ciudad para recibir a Felipe II, que tomó la planta e hizo la traza del Postigo del Aceite, donde todavía luce un bellissimo escudo de piedra con las armas de la Ciudad, y que fue el autor de la Capilla para el Cabildo "la cual se ha hecho y hace toda por mi orden y traza".

21. AA.VV.: *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1984, pp. 203-204 (Por A. J. Morales). Aunque hemos rastreado el pleito citado entre el cabildo sevillano y Díez de Palacios, nuestra búsqueda ha sido por el momento infructuosa por lo que las Actas Capitulares ya consultadas por el profesor Morales ofrecen una versión muy parcial y limitada del asunto. En nuestra opinión,

el arzobispado²². El pleito en el que se vió envuelto con el cabildo catedralicio sevillano ha provocado que sus intervenciones como Maestro Mayor hayan sido infravaloradas y, en algunos casos, ignoradas.

Desde Sevilla siguió Díez de Palacios dirigiendo las obras que dejó comenzadas o trazadas en los obispados de Burgos y Soria tras su apresurada marcha en 1569, otorgando una serie de poderes en favor de sus aparejadores y colaboradores más directos, entre los que se encontraban los ya citados **Juan de Naveda**, **Pedro de la Torre Bueras**, su hijo **Pedro Díez de Palacios**, **Juan Negrete** o **Bartolomé de Rada**²³. Su presencia, aunque fuera ocasional en algunas de estas obras le obligó a solicitar ante el cabildo permisos temporales que, con el pretexto de acudir a la casa familiar, le permitieran atender personalmente aquellas obras que él mismo había diseñado.

Así, en 1567, Pedro Díez de Palacios supervisaba y trazaba la obra de la torre y capillas de

la iglesia de *Santa María de Gumiel de Mercado* que contratara con Juan de Naveda y que acabaría cediendo en **Bartolomé de Rada** y en **Diego Vélez de Rada** en 1594 “conforme a la traza y condiciones que para ello di”, declarando tener la obra afianzada y puesta la piedra a pie de obra²⁴. Creemos que a su traza se debe también la portada de la *iglesia de San Pedro* de la misma villa que pudo ser proyectada en esos momentos. Cuando fallece Juan de Naveda en 1595, el maestro trasmerano **Juan del Valle Rozadilla** se encargó de terminar algunas obras que estaban a su cargo tales como la obra de la torre de la iglesia de Santa María de *Gumiel de Mercado*²⁵ o la obra de la iglesia de *Vinuesa* (Soria)²⁶. Los maestros de cantería trasmeranos **Pedro de Rasines** y **Pedro de la Torre Bueras** tasaban lo realizado por Juan de Naveda y lo realizado por Valle Rozadilla²⁷, en 1597 valorando los materiales que “quedaron en la dicha obra de Pedro Díez de Palacios, maestro de cantería”²⁸.

el plan para librarse del trasmerano fue urdido aprovechando por un lado el fallecimiento del arzobispo Zúñiga Avellaneda y por otro lado el permiso concedido a Díez de Palacios para marchar a su tierra durante tres meses. A su vuelta, un grupo de arquitectos entre los que se encontraba Juan de Orea, maestro mayor de Granada, esperaban para juzgar la planta y montea que se le había ordenado trazar y que Díez de Palacios se negó a realizar. Su orgullo provocó su despido y tras un largo pleito, la justicia le dió la razón en 1588. A cambio de su readmisión, el maestro llegó a un acuerdo con el cabildo por el cual no ejercería el cargo, aunque percibiría su sueldo como tal hasta el final de su vida.

22. PALOMERO PÁRAMO, J. M.: *El retablo sevillano del Renacimiento*. Sevilla, 1983. También está documentada su autoría en los proyectos de la iglesia del Pedroso (LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Desde Jerónimo...*, Op. cit., p. 156.) que el arquitecto dejó en manos de su aparejador en la catedral sevillana Pedro de la Cantera, y en la iglesia de San Miguel de Morón de la Frontera que estaba a cargo de Rodrigo de Pontones (MORÓN DE CASTRO, M.^a F.: *La iglesia de San Miguel. Cinco siglos en la historia de Morón de la Frontera, XIV-XVIII*. Sevilla, 1995).

23. LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Desde Jerónimo Hernández...*, Op. cit., pp. 157-158.

24. AA.VV.: *Artistas cántabros...*, Op. cit. El documento citado se corresponde con: AHPC, Prot. 1094, ante Bartolomé de Ruyseco, fols. 81-82.

25. Archivo Parroquial de la iglesia de Santa María de Gumiel del Mercado. Libro de Carta-Cuenta (1540-1630). Consta en este libro el contrato con Juan de Naveda, natural de Cicero (Trasmiera) el 13 de abril de 1595, ya fallecido Bartolomé de Rada, para la terminación de la torre de la iglesia de Gumiel del Mercado. Ese mismo año fallecía Juan de Naveda, quedando la obra en manos del maestro trasmerano Juan del Valle Rozadilla.

26. ARRANZ ARRANZ, J.: *El Renacimiento sacro en la Diócesis de Osma-Soria*. 2 Vols. Burgo de Osma, 1979. Cit. Vol. I, p. 112.

27. Archivo Municipal de Gumiel de Izán (en adelante AMGI), Prot. 46, fols. 343-347 vto.

28. Pedro de Rasines fue nombrado por parte de Juan del Valle Rozadilla, mientras que Pedro de la Torre Bueras actuaba en nombre de los herederos de Naveda. No olvidemos que Pedro de la Torre Bueras era el aparejador de Pedro Díez de Palacios en la obra de la parroquial de Catrillo de la Vega.

La vinculación de Pedro Díez de Palacios y su taller de cantería con la iglesia de Gumiel de Izán data del año 1571, fecha en la que se contrata la construcción de dos nuevas capillas colaterales a la torre, dedicadas a *San Pedro* y a *Santiago* (Fig. 3). Firmaban el contrato los maestros trasmeranos **Juan de Naveda** y **Miguel de Nates**, quienes se comprometían a seguir la traza elaborada, casi con total seguridad, por Pedro Díez de Palacios²⁹. Estos maestros se comprometían a realizar la obra de cantería *"que en la dicha yglesia sea de hacer al presente que son dos capillas a los lados de la torre de la dicha yglesia y abrir dos arcos por la pared de la dicha torre y açer dos puertas por la dicha torre y por lo alto della para que se puedan mandar por las dichas dos puertas los coros vaxeros..."*³⁰, por un coste de 1.320 ducados y un plazo de ejecución de tres años. Las capillas estaban dedicadas a San Pedro y a Santiago y en las condiciones establecidas para su construcción se hace especial hincapié en que *"an deazer la dicha obra toda entera de silleria por dentro y por fuera labrado a boca descoda conforme a la traça y condiciones y ansimismo toda la demas obra guardando la dicha traça"*. Se les advertía de que *"las paredes de la dicha obra suban tanto quel enmaderamiento del texado no cargue sobre las bobedas de las capillas y quede libre la dicha obra de canteria arcos y bobedas"*. La iglesia quedaba obligada a dar *"la madera y clavaçon"* y por cuenta de los maestros *"ansi de manos y oficiales y piedra franca para los basamentos arcos y pilares y todo lo demas conforme a la traça y condiciones de la dicha obra"*. Se declaraba que *"la piedra que saliere de las paredes que sean de deshacer y rromper de la dicha yglesia para hacer la dicha obra puedan aprovecharse della los dichos maestros sin descontarselo por ello..."*. El contrato se formalizó el 24 de agosto de 1571 ante el Provisor

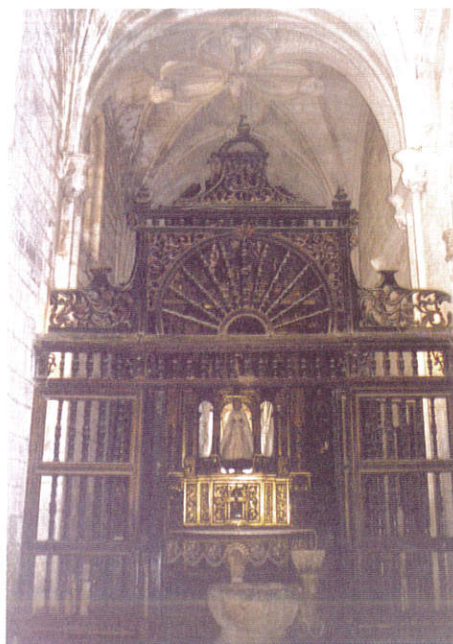


Fig. 3. Gumiel de Izán. Capilla de San Pedro.

del Obispado de Osma en representación del obispo don Francisco Tello Sandoval³⁰. Entre los maestros de este taller que trabajaron en la obra de estas capillas se encontraban **Bartolomé de Rada** y **Francisco del Hornedal**, maestros que intervinieron en la construcción de la portada del templo³¹.

Estas **capillas** construidas a los pies de la iglesia aparecen al exterior como dos volúmenes de sillería muy regulares y en el interior son de planta cuadrada y se cubren con un tipo de bóveda que va a ser muy típico en la arquitectura proyectada por Pedro Díez de Palacios. Se trata de una bóveda de crucería de cinco claves con nervios cruceros, terceletes y combados, cuyas claves aparecen decoradas con medallones figurados con personajes bíblicos que, en cierto modo, recuerdan algunas bóvedas del claustro de San Zoilo en Carrión de los Condes (Palencia) (Figs. 4 y 5).

29. AMGI, Protocolos Notariales, Protocolo 16, ante Juan de Espinosa, fols. 163-167º vto. Año 1571.

30. Id.

31. Archivo Histórico Provincial de Cantabria (En adelante AHPC), Prot. Leg. 1132, ante Pedro de Carasa, s.f.

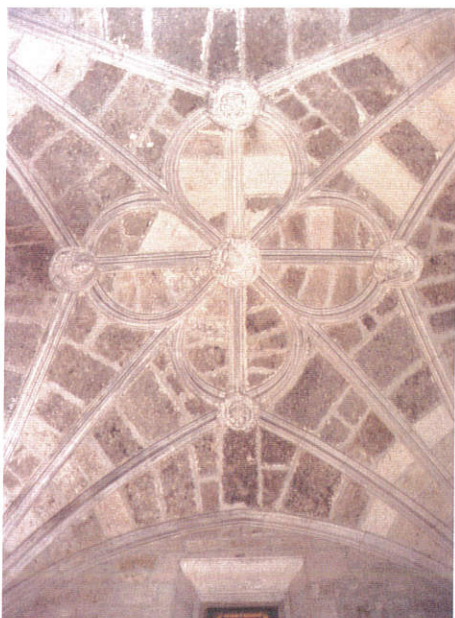


Fig. 4. Bóveda de la capilla de San Pedro.

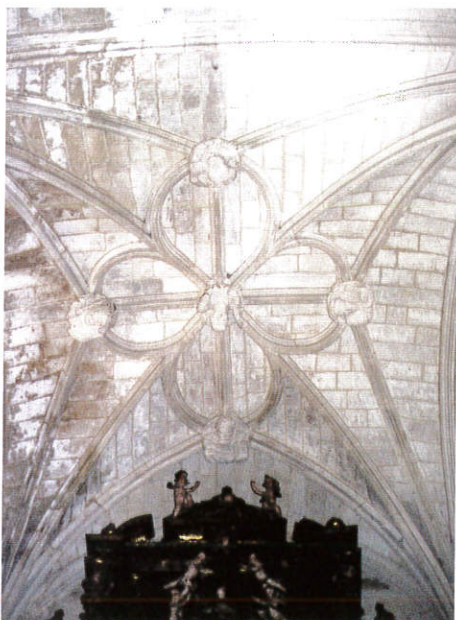


Fig. 5. Bóveda de la capilla de Santiago.

La *capilla de San Pedro* se encuentra alojada en el lado de la Epístola, a los pies de la iglesia y a ella se accede a través de un arco de medio punto que apoya en pilastras cajeadas rematadas por

unas ménsulas decoradas con personajes un tanto fantásticos, algo que será un elemento muy común en las obras de Díez de Palacios. Bajo el arco y cerrando el acceso se colocó en la época una puerta de madera abalaustrada asentada sobre un zócalo de piedra decorado con puntas de diamante, al igual que el banco de la portada exterior del templo. La capilla se construyó enteramente en sillería muy bien labrada y escodada y en sus claves aparecen los bustos en relieve de los apóstoles y los profetas. Los bustos de San Pedro y San Pablo parecen emerger de la cornisa que recorre los muros laterales de la capilla. Una ventana gótica fue reaprovechada para dar luz a la capilla.

La otra capilla colateral a la torre es la *capilla de Santiago*, situada en el lado del Evangelio. Mantiene las mismas proporciones que la de San Pedro pero desde su interior se accede a una pequeña capilla bautismal (Fig. 6) mediante arco de medio punto que apoya en pilastras clasicistas con ménsulas decoradas. Esta capilla bautismal es



Fig. 6. Capilla bautismal desde la capilla de Santiago.

un pequeño espacio de planta semicircular cubierto mediante una bóveda de horno tripartita cuyos nervios apoyan en las ménsulas que sujetan la imposta moldurada que recorre este pequeño espacio semicircular.

La documentación ahora hallada nos ofrece algunos datos que nos permiten recomponer el proceso constructivo que afectó al templo entre 1571 y 1590. La construcción de estas capillas colaterales a la torre obligaron a clausurar la antigua entrada gótica situada a los pies del templo, bajo la torre y a levantar una nueva portada en su lado sur. El maestro al que le encargaron el proyecto fue sin duda Pedro Díez de Palacios que entonces se encontraba compaginando su labor como tracista de retablos en el arzobispado sevillano con sus labores como arquitecto del obispado de Osma. Este proyecto podemos fecharlo hacia los años 1583-1584 ya que en este último, Bartolomé de Rada, maestro que se encargó de terminar la obra de las capillas³² contrataba con el cantero Juan Ibáñez *"todos los quintales de piedra de las canteras de Ciruelos que ubiere de menester para la obra que hazeis en la yglesia desta villa de Gumiel de yzan y daros las piedras sacadas de la medida y traza que me las pidiere de las quales me abeis de pagar de a beynte y zinco maravedis por quintal desbastado como es costumbre"*³³. Tenemos razones para creer que se estaba refiriendo a la obra de la portada. En un documento de 1586 firmado por Bartolomé de Rada y por el escultor **Juan de Artiaga** ambos reclamaban de los mayordomos de la iglesia ante el obispo de

Osma, las cantidades que aún se les debían *"a Juan de Artiaga y Juan de Zabalo que hicieron los dichos retablos y el dicho bartolome de rrada que hace la dicha portada"* acordando el cura de la iglesia de Santa María, que de la renta de la fábrica se descontaran los gastos ordinarios de la parroquia y el resto se repartiese a medias entre Artiaga y Zabalo, por un lado, y a **Bartolomé de Rada** por el otro *"para hacer la dicha obra y para los materiales que para la dicha portada fueren necesarios"*³⁴. Luego, si en 1586 la obra de la portada ya estaba comenzada y los retablos que realizaran Artiaga y Zabalo para las nuevas capillas también estaban terminados, la contratación de piedra en 1584 se refiere al comienzo de la obra de la portada. En esa fecha muere Miguel de Nates, tío carnal de Bartolomé de Rada y será este maestro quien pase a ocupar el lugar de su tío en aquellas obras que estaban a su cargo.

En la obra de la **portada** de la iglesia parroquial de Santa María debieron intervenir más oficiales de este mismo taller que había realizado la obra de las capillas y que trabajaban con el tracista de la obra, Pedro Díez de Palacios. Ahora sabemos que, en un principio, la obra era compartida por los maestros de cantería **Juan de Naveda**, **Rodrigo de la Cantera**, **Simón de la Llosa** y **Bartolomé de Rada**. Este último, se hizo con la obra por traspaso de los otros tres maestros, ya que en 1590 declaraba haberles pagado su parte en dicha obra de la portada firmando entonces un contrato de compañía por cuatro años con su cuñado **Francisco del Hornedal** y cediéndole la

32. AHPC, Prot. Leg. 1.112, ante Miguel del Río, fol. 211-212vto. En 1630, las viudas de Bartolomé de Rada y Francisco del Hornedal otorgaban un poder en favor del Veedor del Arzobispado de Burgos, Gabriel del Cotero, para que cobre las cantidades debidas a sus difuntos esposos por la obra de las capillas y de la portada que aún les eran debidas.

33. AMGI. Prot. 17, año 1584, fols. 113-114.

34. AMGI, Prot. 19, ante Gaspar de la Puente, fols. 12-13vto. (26 de agosto de 1586). Ambos escultores habían colaborado con Juan de Juni en el retablo mayor de la Catedral de Burgo de Osma y en ellos se remató, en 1577, la arquitectura y escultura de los dos retablos colaterales al Mayor de dicha catedral dedicados a San Juan Bautista y a San Pedro y San Pablo. AHPSoria, Caja, 2911, fols. 80-81. Año 1597, ante Bartolomé de Espinosa. Los retablos de Gumiel se comenzaron a pintar y dorar en 1597 y se estableció un plazo de cuatro años con el pintor soriano Atanasio Ruiz.

mitad de la obra y otras muchas³⁵ (Fig. 7). Por tanto, el maestro encargado de dirigir la construcción de esta portada desde sus comienzos fue Bartolomé de Rada³⁶, maestro de cantería que debió formarse en la cantería junto a su tío Miguel de Nates³⁷, colaborando con él en cuantas obras estuvieron a su cargo. Así, aparece documentado



Fig. 7. Portada de Gumiel de Izán. Primer cuerpo (1584-1590).

en este taller desde 1580 trabajando junto a su tío en la obra de la iglesia de Cebrecos, a cargo de Nates desde 1574³⁸. Además de las obras de la iglesia de Gumiel de Izán, Rada contrataba madera para la obra del *Monasterio de San Pedro* de la misma villa de Gumiel de Izán, actualmente desaparecido³⁹. Al año siguiente tasaba junto a otro miembro de este taller, Juan Negrete, la obra que Juan de Naveda había hecho en la iglesia de *Olmedillo de Roa* siguiendo trazas de Pedro Díez de Palacios⁴⁰.

El citado documento de 1590 nos aporta noticias sobre el estado de la obra en aquellos momentos: *"la obra de gumyel de yzan que al presente tiene dicho bartolome de Rada a su cuenta sea de partir en esta manera quel primer banco que sube beynte y ocho pies poco mas o menos a de ser del dicho Francisco del Hornedal la quarta parte y de la ultima cornysa deste dicho banco que se entien-de de los beynte y ocho pies arriba sea de partir como las demas obras por mytad"*⁴¹. Es decir, a

35. AHPC, Prot. Leg. 3416, ante Juan Martínez de Pieragullano, fols. 141-142vto. Fueron testigos de la escritura de concierto entre Rada y Hornedal, los hermanos de este último, *testigos que fueron a lo que dicho es Juan del Hornedal y Lucas del Hornedal y Juan Prieto del Hornedal vezinos del lugar de Bueras...*

36. AA.VV.: *Artistas cántabros...*, Op. cit.

37. AMGI, Prot. 39, fols. 131-133vto. Año 1589. De Miguel de Nates sabemos que era natural del lugar de Rada, en la Junta de Voto (Cantabria). Como "sobrino" suyo, Bartolomé de Rada otorgaba en 1589 desde la villa de Gumiel de Izán un poder en favor de su cuñado Francisco del Hornedal, de Gonzalo de Sisniega y de Marcos de Rada para que en su nombre y en el de su mujer María del Hornedal se pudieran *"concertar y tratar sobre los bienes de Miguel de Nates, difunto, vecino que fue del lugar de Rada"* y para que pudieran proseguir en su nombre con el pleito que tenía interpuesto en la Real Chancillería de Valladolid sobre la herencia del difunto. La escritura se otorgó en el monasterio de San Pedro de la villa de Gumiel de Izán. Los bienes de Miguel de Nates fueron vendidos para poder hacer frente a las deudas que dejó tras su fallecimiento y fueron rematados en Francisco de Nates, vecino de Carasa, cediéndolos éste a su vez en el maestro de cantería Felipe de la Cajiga, motivo por el que Bartolomé de Rada había interpuesto pleito. En el mes de febrero de 1581, desde la villa de Gumiel de Izán, Miguel de Nates otorgaba poder a su esposa Juana Fernández de la Maza para que, en nombre de ambos, solicitara de *"Juan del Ribero, arquitecto vecino del lugar de Rada"*, un censo de 200 ducados (AHPC, Prot. Leg. 1090, ante Bartolomé de Ruysaco, fols. 120-122vto. Este Juan del Ribero no es otro que el arquitecto Juan del Ribero Rada, natural del lugar de Rada (Sobre este artífice veasé AA.VV.: *Artistas cántabros...*, Op. cit.). Ese mismo año Nates hace capitulaciones para casar a Bartolomé de Rada, al que se refiere como "mi sobrino", con María de Hornedal "sobrina" a su vez de Juana Fernández de la Maza, esposa de Miguel de Nates, cediéndoles como dote 71.000 maravedís.

38. ADB, Libro de Fábrica de la parroquial de San Miguel de Cebrecos (1561-1581). Año 1580.

39. AMGI, Prot. 19, fols. 28vto.-40vto. Año 1587.

40. ADB, Libro de Fábrica de la iglesia de Olmedillo de Roa. Año 1588.

41. AHPC, Prot. Leg. 3416, ante Juan Martínez de Pieragullano, fols. 141-142vto.

fecha del 12 de mayo de 1590 estos maestros habían construido el primer cuerpo hasta su entablamiento "*veynte y ocho pies poco mas o menos*" (9,80 mts.aprox.) y a partir de este entablamiento, llevarían la obra a medias. En ese mismo documento Bartolomé de Rada declaraba haber sacado un censo de 200 ducados "*para Remediar el peligro y ruyna que acometio la obra de Gumiel de Izan que se entienda que los a de quitar el dicho Bartolome de Rada y si estubieren por quitar al tiempo que se aya de comenzar el ultimo banco de la dicha portada sino estubiere quitado el dicho censo y ambos quisieren que se siga la dicha obra que el dicho censo corra por quenta de ambos para cumplir en todo lo que dicho es...(.)*". Éste no era sino uno de los altibajos constructivos por los que atravesaría la obra de esta portada hasta su conclusión en 1627.

En 1594 el mayordomo de la iglesia de Nuestra Señora solicitaba a los Provisores de Osma dinero para que Bartolomé de Rada pudiera continuar con la obra de la portada que estaba a su cargo⁴². El maestro tuvo tiempo en este intervalo de años para ocuparse de otras obras para las que contó con la colaboración con otros miembros del taller tales como Francisco del Hornedal o **Juan de Velasco** con los que acometió la obra de los puentes de

Nájera⁴³ y **Fuentidueña**⁴⁴ o **Andrés de Naveda** con el que remató la obra de los puentes de **Quemada** con trazas de Juan de Naveda y Juan Negrete⁴⁵. También se ocupó de tasar y cobrar algunas obras que había realizado y cuyo cobro seguía pendiente tales como una capilla colateral en la iglesia parroquial de Cilleruelo de Arriba que se había sido comenzada por Miguel de Nates en 1573 y continuada por Bartolomé de Rada, Francisco del Hornedal y Juan Velasco⁴⁶, o las obras de las iglesias de **Cebrecos** y **Nebreda**⁴⁷.

En 1595 fallecía Bartolomé de Rada, quedando al frente de la obra su cuñado Francisco del Hornedal, quien fallecerá dos años más tarde. Desde los primeros años del siglo XVII comienzan a requerirse una serie de cantidades debidas por la iglesia de Gumiel de Izán a estos maestros trasmeranos. En 1607 el escultor **Andrés de Rada**, en nombre del maestro de cantería Marcos de Rada como cesionario de ambos maestros, solicitaba al obispo de Osma Fray Enrique Enriquez la cantidad de 400 ducados que se le debían a éste por la obra de las capillas colaterales que en la iglesia había hecho Miguel de Nates⁴⁸. Aunque se había interpretado que Marcos de Rada compartía la realización del primer cuerpo con Bartolomé de Rada y Francisco del Hornedal hacia 1621⁴⁹, por propia

42. AMGI, Prot. 43, fol. 426-vto. En esas fechas el párroco cobraba los terzuelos debidos a la iglesia por algunos vecinos para destinarlos a la obra de la portada (Id. fols. 365-366vto.)

43. Id., fols. 46-48vto. Año 1594; y Prot. 42, fols. 57-58vto.

44. AMGI, Prot. 43, fols. 1003-1005. Año 1591.

45. AMGI, Prot. 39, fols. 46-54vto. Año 1590.

46. AMGI, Prot. 42, fols. 390-392. Año 1593. Relación de Cuentas de la obra. En 1597, ya fallecido Bartolomé de Rada, Marcos de Rada otorgaba poder a Sebastián Ruiz de Rada y a Juan de Agüero Alvear, procuradores de causas en la Audiencia Arzobispal de Burgos para que pudieran demandar y cobrar las obras de Cebrecos, Nebreda y Cilleruelo de Arriba que había realizado Miguel de Nates y aún se le debían (AHPC, Secc. Prot. Leg. 1115, fol. 84-vto.).

47. AMGI, Prot. 42, fols. 388-389vto. En 1593 Bartolomé de Rada solicitaba ciertas cantidades que le eran debidas por las obras de Cebrecos, Nebreda y Cilleruelo de Arriba.

48. AMGI, Prot. 50, año 1607.

49. ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.ª J.: *Desarrollo artístico...*, Op. cit., T. II, p. 284.

declaración de este maestro sabemos que su relación con la portada era la de ser el fiador de Rada y Hornedal para la obra del *Puente de Nájera* que habían contratado en 1594 y haber tenido que hacer frente a la ruina que sufrió la obra⁵⁰. Esta declaración se hace con motivo del acuerdo al que llega Marcos de Rada con *Pedro Díez de Palacios*, hijo del tracista de la portada el 15 de diciembre de 1621. Un mes antes Díez de Palacios otorgaba desde Gumiel un poder en favor de los maestros de cantería *Juan de la Llamosa* y *Gabriel del Hoyo* vecinos de Rada (Voto) para que en su nombre se concertaran con Marcos de Rada "*maestro de cantería vecino del lugar de Rada por cuya cuenta y cargo esta la obra y portada de la yglesia de santamaria de la dicha Villa de gumiel de yçan la qual dicha obra yo pretendo fenecer y acabar...*"⁵¹. Marcos de Rada aceptaba la cesión⁵², advirtiéndose en la escritura que, puesto que la obra de la portada había sido contratada "a tasación", una vez finalizada Díez de Palacios debería pagar a los fiadores y herederos de Bartolomé de Rada y Francisco del Hornedal (es decir, a Marcos de Rada) el valor de lo fabricado por estos maestros "*teniendo en cuenta lo que pareciere estar recibido de lo que ansi fuere tasado y el ynteres de lo que falta por hazer a de ser para el dicho Pedro díez de palacios*". A ese respecto, las viudas de Rada y Hornedal otorgaban en 1630 un poder en favor del maestro *Gabriel del Cotero*, entonces *Veedor del Arzobispado de Burgos*, para que en su nombre tasara la parte de la portada que fue levantada por sus maridos y pudiera cobrar las cantidades que se les quedaron debiendo por ello así

como por la obra de las capillas que junto con Miguel de Nates hicieron en la iglesia gomellana⁵³.

Si analizamos esta portada resulta evidente la estrecha relación que mantiene con los retablos andaluces que trazara Pedro Díez de Palacios entre los años 1575 y 1587, especialmente con los retablos mayores de las iglesias sevillanas de *Santa María de los Arcos*, *Sanlúcar la Mayor* o el de la iglesia de *Santiago en Écija*⁵⁴. Esta dependencia estilística fruto de una evolución en la obra del arquitecto trasmerano tras su paso por la sede sevillana, explicaría esa descontextualización a la que hacíamos referencia al comienzo de este estudio y marca un antes y un después con respecto a las portadas diseñadas por este maestro antes de 1569 (*Cebrecos*, *Nebreda*, *Castrillo de Solarana* o *Gumiel de Mercado*) y en las que empleó un repertorio decorativo heredero de los modelos castellanos de principios del siglo XVI en los que comienza ya a introducir algunos elementos de raíz clásica. Así, bajo un arco flanqueado por pilastras o columnas de fuste estriado rematadas por capiteles corintios, coloca normalmente un frontón triangular, quebrado o retranqueado, a modo de remate del que generalmente sobresale el busto de Dios Padre y bajo éste, una hornacina avenerada cobija la imagen del santo patrón de la iglesia o de la Virgen. En la roscas de los arcos sitúa unos pequeños casetones decorados con flores en alto relieve y serafines en las enjutas del arco (*Cebrecos*) o portando escudos y cartelas (*Nebreda*), que aportan ciertas notas de naturalismo que contrastan con los temas mitológicos de mascarones (*Cebrecos*), gárgolas

50. AMGI, Prot. 43, fols. 46-48vto. Año 1594 y Prot. 42, fols. 57-58vto.

51. AMGI, Prot. 77, fols. 105-109. Año 1621.

52. Id. De ahí que además de esta obra de Gumiel de Izán, Marcos de Rada hiciera los requerimientos oportunos para cobrar otras obras que habían estado a cargo de estos maestros. Así, en 1596 Marcos de Rada firmaba una carta de pago por la que aceptaba las cuentas anotadas por Miguel de Nates y Bartolomé de Rada en el "libro viexo" de la iglesia de Cebrecos hasta esa fecha (ADB, Libro de Fábrica de Cebrecos, 1596-1636).

53. AHPC, Prot. Leg. 1.112, ante Miguel del Río, fol. 211-212vto.

54. PALOMERO PÁRAMO, J. M.: *El retablo sevillano...*, Op. cit.

fantásticas (*Gumiel de Izán, Castrillo de Solarana, Nebreda, Cebrecos, etc.*) y calaveras (*Cebrecos, Castrillo de Solarana*).

A este respecto, y como afirmara Palomero Páramo "con una diferencia de veinte años sobre la implantación del romanismo en la Corte y en las escuelas periféricas del norte, el Maestro Mayor del Arzobispado, Pedro Díez de Palacios, cancelaba de un modo concluyente el recetario plateresco en la región e incorporaba los conceptos romanistas al diseñar los retablos mayores de los monasterios sevillanos de Santa María de Dueñas (1581) y de Regina Angelorum (1581). En ambos conjuntos Palacios prescinde del grotesco monstruoso y fantástico en la decoración, elimina los balaustres y los fustes retallados en favor de las columnas estriadas, rompe los frontones e incorpora al retablo un sentido de profundidad, a través de las cajas y hornacinas que antes no había tenido"⁵⁵.

La portada de Gumiel de Izán se concibió como un gran retablo pétreo compuesto de banco, tres pisos y ático. El orden empleado es el corintio y el número de columnas desciende en altura en número de dos, siendo el primer cuerpo octástilo, el segundo exástilo y el tercero tetrástilo. El ritmo compositivo b-B-a-A-a-B-b que ya advirtiera Palomero Páramo en los retablos andaluces diseñados por el arquitecto trasmerano se mantiene en la articulación de esta portada, donde Díez de Palacios diseñó tres calles y cuatro entrecalles, utilizando aquí la variante de cajear con una placa el tercio superior de las entrecalles, lo que permite surmontar la hornacina que alberga la entrecalle con un relieve, tal y como señalara este autor⁵⁶. En los intercolumnios se abren hornacinas casetonadas y placas o retículas en el primer piso, hornacinas rec-

tangulares rematadas por frontones curvos, triangulares y partidos avolutados en el segundo y hornacinas aveneradas en el último piso. Díez de Palacios emplea en esta portada la variante de cajear con una placa el tercio superior de las entrecalles de modo que le permita surmontar la hornacina que alberga la entrecalle con un relieve, tal y como hace en los retablos de *Ntra. Sra. del Císter en el Monasterio de Sta. María de las Dueñas* (Sevilla, 1581), o en el de *Santa María de la Asunción en Arcos de la Frontera*, (Cádiz, 1585). El eje de simetría de esta portada está compuesto por la superposición de tres vanos rectangulares, el inferior como acceso, en el segundo piso el relieve de la *Asunción* de la Virgen y sobre éste, como remate del tercer cuerpo, el relieve de la *Coronación*.

Sobre un pedestal o banco decorado con puntas de diamante se levanta el *primer cuerpo* de esta portada. Éste muestra en su lado derecho una decoración de cadeneta flanqueando los marcos de las hornacinas que no está presente en el lado izquierdo, lo que nos permiten aventurar un cambio de planes en el programa decorativo de la portada, así como la suposición de que esta magna obra fuese comenzada por este lado decidiendo no añadir esta decoración en el lado izquierdo.

Este primer cuerpo sigue en su diseño la disposición del interior del Panteón en Roma, recogida y comentada por Serlio: "*Entre los antiguos edificios que se ven el día de oy en Roma, verdaderamente a mi parecer el Pantheon para ser de un cuerpo solo, es el mas hermoso y el mas entero, y el mejor entendido de todos los otros*"⁵⁷. Se mantiene la misma estructura de encasamientos organizados por columnas y traspilastras de orden corintio, columnas que siguen fielmente las proporciones

55. PALOMERO PÁRAMO, J. M.: *El retablo sevillano... Op. cit.*, p. 3.

56. Id., p. 193.

57. SERLIO, S.: *Tercero y Cuarto Libro de Arquitectura*. Traducción de Francisco de Villalpando (1552). Libro Tercero, (*De las Antigüedades*), Lám. V y X. Edic. facsímil, Barcelona, 1990.

de Serlio al considerar éste que *"estos capiteles deste templo en opinion de todos, son los mas hermosos capiteles que ay en Roma. De manera que yo torno a dezir ansi como de principio he dicho que no he hallado hedifizio hecho con mayor*



Fig. 8. Capitel corintio de la portada de Gumiel de Izán.



Fig. 9. Basa de una columna corintia.

*miramiento ni proporcion de la orden que este"*⁵⁸ (Figs. 8 y 9).

La proporción de sus ocho columnas, la excepcional talla de los capiteles, labrados y trepanados hasta el más pequeño detalle adquiere su mayor esmero en las dos columnas que flanquean la puerta de entrada al templo. Las partes tomadas de las *colunas de la capilla mayor del Pantheon* o también del arco de Ancona según Serlio, así como el diseño de las estrías del fuste *si ouiere de ser estriada o acanalada, se ha de hazer como la Ionica, con que sean las canales llenas de la tercia parte abaxo, como aqui cerca se muestra en la columna estriada*, sigue fielmente el texto de Serlio⁵⁹ (Fig. 10). A este respecto, estas columnas que flanquean el acceso al templo son las únicas cuyas estrías aparecen rematadas en forma curva en su tercio inferior, antes de unirse a la basa, tal y como proponía Serlio: *"Aquesta canalatura es muy agradable a todos los que la miran. Una obra ni mas ni menos questa, esta a la basilica de la plaça transitorio, por ornamento de una puerta"*⁶⁰, tal y como ocurre en Gumiel, donde se abre una puerta adintelada rematada por frontón cuyo diseño y proporciones sigue fielmente las recomendaciones de Serlio⁶¹. El esquema compositivo de este primer cuerpo muestra también muchas similitudes con el grabado que aparece en la portada del Tratado de Vitruvio en la edición de Daniele Barbaro (1556) (Fig. 11) e incluso con la del Tratado de Leon Baptista Alberti (1582).

Sobre cada una de las hornacinas de este primer cuerpo, se inserta un relieve alusivo a las Virtudes y los Evangelistas. Por encima de los capiteles corre un entablamento compuesto de arquitrabe de tres fajas, friso y cornisa decorada

58. Id. Lám. XI.

59. Id. Lám. LI.

60. Id. Lám. IX.

61. Id. Lám. X.

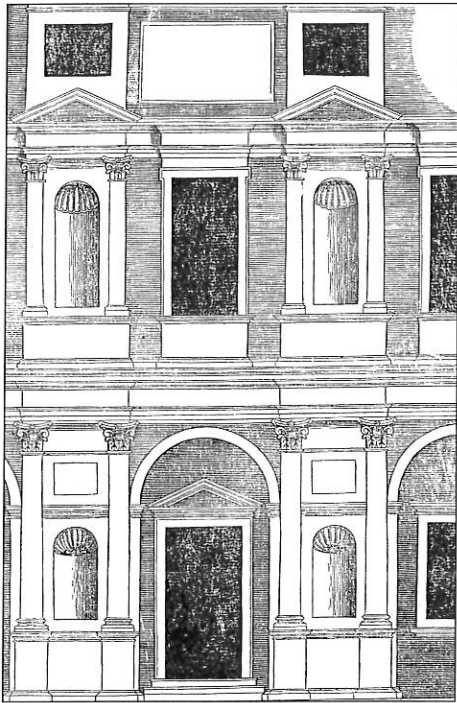


Fig. 10. Serlio. *Cuarto Libro de Arquitectura*. Lám. LI.

con canes y florones⁶². Tanto Vitruvio como Serlio eran partidarios del entablamento o bien con dentículos o bien con modillones ("modiglioni" en la edición italiana y "canes" según Villalpando), al considerarlo una sustitución o imitación de las antiguas estructuras de madera, pero nunca ambos elementos en un mismo entablamento: "*en mis obras jamás sufriría en una Cornisa, canes y dentellones, sino lo uno o lo otro, aunque en Roma y en muchos lugares de Ytalia destes hierros semejantes ay harta cantidad...*"⁶³. Fue Vignola el tratadista que recogía los ejemplos romanos de este último tipo de entablamento en el que aparecían dentículos y modillones basándose en una ruina romana (lám. XXVI). Esta segunda opción aparece en la cornisa que separa el segundo del tercer

62. Id. Lám. LXVI Y LXVII.

63. Id. Libro IV, Lám. L-vto.

64. Id. Lám. X y LXIX.

cuerpo de esta portada, siguiendo en este caso a Vignola y no a Serlio, sin que podamos asegurar si la decisión de contradecir a Serlio y seguir a Vignola fue del Díez de Palacios que trazara la obra en el siglo XVI o del Díez de Palacios, hijo, que se encargó de terminarla en el siglo XVII. Pero aun siguiendo a Vignola se hace en este segundo entablamento una interpretación "personal" al invertir el orden de estos elementos respecto a la recomendación de Vignola colocando dentellones sobre canes, cuando debería ser a la inversa. Paradójicamente, el modelo de los canes es idéntico al propuesto por Serlio en su Libro Tercero⁶⁴, con hoja de acanto y rollo acordonado.

El *segundo cuerpo* de esta portada pudo ser comenzado en los últimos años del siglo XVI y quizá estuviese ya realizada la parte escultórica de



Fig. 11. Vitruvio. *Los Diez Libros de Arquitectura*. Edic. Daniele Barbaro, 1556).

sus nichos en los primeros años del siglo XVII. Se trata de un cuerpo exástilo de orden corintio, en cuyos fustes y talla de sus capiteles pueden apreciarse notorias diferencias respecto al cuerpo inferior levantado en el siglo XVI. Siguiendo las reglas de la perspectiva, la proporción de estas columnas ha disminuido con respecto de las del primer cuerpo, pero con ello ha perdido la calidad de talla de sus capiteles, siendo éstos más achaparrados y toscos que los del primer cuerpo. Los encasamientos del segundo cuerpo de esta portada son adintelados, rematados por frontones curvos-avolutados o triangulares y rematados con pirámides, bolas y decoración geométrica. En las peanas de estos encasamientos aparecen unos ángeles de estilo hispano-flamenco afrontados y portando cartelas que pudieran ser obra del escultor Andrés de Rada, documentado en la villa gomellana desde el año 1605. Sobre el entablamento de canes y dentellones anteriormente citado se construyó un tercer y último piso, de orden tetrástilo, cuyas columnas de inferior tamaño flanquean unas hornacinas aveneradas, repitiendo el esquema compositivo que aparece en el Cuarto Libro de Serlio⁶⁵.

El *tercer cuerpo* de esta portada es tetrástilo y en los intercolumnios se abren hornacinas aveneradas apoyadas en repisas con decoración de ángeles. Sobre este último cuerpo se colocó un frontón partido en cuyo centro aparece el símbolo de San Pedro (tiara papal y llaves) y una leyenda que indica la fecha de conclusión de esta obra arquitectónica: "ACABOSE AÑO DE 1627 SIENDO CURA EL Rº PEDRO DE LA CAL Y MARTIN DE SANTO DOMINGO".

En lo que se refiere a su ejecución, la portada gomellana supone una lección magistral del trabajo en piedra. Si toda ella muestra una excelente labor de cantería, ésta es aún más excepcional en el primer cuerpo, donde de manera especial el estudiado juego de proporciones y elementos del orden clásico, en este caso corintio, delatan la paternidad en este proyecto de un maestro conocedor del lenguaje clasicista y experimentado en el tratamiento de los órdenes, elemento vertebrador de esta nueva arquitectura. Para las fechas de construcción de esta portada, y más aún para las fechas en que fue gestado el proyecto, el orden corintio no era aún muy utilizado para las fachadas exteriores. La calidad escultórica de los capiteles corintios del primer cuerpo de esta portada es excepcional y sólo comparable con los capiteles que labrara el escultor montañés, afinado en Palencia, **Juan de Rozadilla** al que documentamos ya en 1597 labrando "*las cartelas florones y capiteles de la portada*" de la iglesia de **Lantadilla** (Palencia) junto al también escultor **Pedro de Torre**, vecino de Palencia que labraba los dos escudos de armas reales colocados en la fachada de esta iglesia⁶⁶. La calidad de sus capiteles era tal que en 1619, el Maestro Mayor del Arzobispado de Burgos, **Juan de Naveda** ordenaba en las condiciones para la obra del Trascoro de la Catedral de Burgos que los capiteles corintios deberían ser labrados "*tal qual si fuese Roçadilla el de Palencia en fin de dar bien en las ojas en estos capiteles esta la gracia*"⁶⁷. Este escultor trasmerano labró los capiteles corintios de la fachada de **Las Angustias** (Valladolid) y del interior de la

65. Id. Lám. LI.

66. Archivo Parroquial de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Lantadilla (Palencia), Libro de Carta-Cuenta (1583-1615). Este dato hasta ahora inédito aparece en las cuentas del año 1597. Consta también otro dato inédito de sumo interés: la llegada a Lantadilla en 1595 del padre Jesuita fray Juan de Bustamante y su estancia de tres días para elaborar la traza de la portada. Se le pagan entonces 100 reales y en 1605 acude a tasar la obra de la portada y capillas y se le pagan 275 reales.

67. LOSADA VAREA, C.: *Juan de Naveda y la arquitectura clasicista de la primera mitad del siglo XVII*. Tesis Doctoral inédita. Universidad de Cantabria, 2003.

Catedral vallisoletana⁶⁸. También realizó retablos, bultos funerarios y otras imágenes⁶⁹. De la fachada de la iglesia de *Las Angustias*, proyectada por Juan de Nates en 1597, resaltó Bustamante su importancia al "reintroducir la escultura en el complejo arquitectónico. (...) Al volver a aparecer la escultura como un elemento conformador de la fachada, se rompe con la tradición desornamentada imperante en el último cuarto del siglo XVI. Las Angustias aparece como un edificio precursor de la revalorización de la escultura."⁷⁰. A la vista de nuestras investigaciones, la portada de la iglesia gomellana pasa a ser el antecedente de Las Angustias al haber sido proyectada casi veinte años antes, en cuanto al uso del lenguaje clásico, el tratamiento del orden, el juego de placas y hornacinas y la búsqueda, en definitiva, de una mayor plasticidad del muro. Pero en la fachada de la iglesia de Gumiel, esta plasticidad va más allá. La articulación mediante un juego retranqueante de las calles que componen esta fachada refleja la búsqueda del movimiento y del juego de luces y sombras.

Suponemos que en el primer cuerpo de esta portada, realizado ya en 1590, se incluían los relieves que fueron tallados a pie de obra y colocados una vez terminados pero a medida que se iba levantando el muro en altura, tal y como puede apreciarse en su aparejo. Pese a que la labor escultórica jugaba un papel fundamental en la concepción de esta fachada-retablo, del mismo modo que



Fig. 12. Gumiel de Izán. Mensula de la capilla de San Pedro.

lo había hecho en las capillas del interior de la iglesia (Fig. 12) sus veinte figuras destinadas a ocupar los dieciocho nichos y los dos pedestales que flanquean el relieve principal, nunca llegaron a realizarse. Tan sólo se tallaron los relieves del primer cuerpo y la decoración escultórica de las peanas, aunque desgraciadamente sigue siendo una obra anónima. En esos años finales del siglo XVI no eran muchos los escultores o entalladores que trabajaran la piedra. En el caso de la portada de Gumiel de Izán, este trabajo de escultura en piedra se concentra de manera especial en el primer cuerpo, aquél que por su altura permitía la admiración de los fieles antes de entrar en el templo. De izquierda a derecha se representa la Templanza, Caridad, San Juan, San Marcos, San Lucas, San Mateo, Justicia y Fe. Todos ellos se

68. GARCÍA CHICO, E.: *Documentos...*, Op. cit., p. 136. En 1623 solicitaba los dineros debidos por su trabajo en tallar los capiteles de la catedral vallisoletana. Señalaba García Chico la intervención de este escultor en los edificios diseñados por Juan de Nates y Diego de Praves.

69. GARCÍA CHICO, E.: *Documentos...*, Op. cit., pp. 162-163. Para este convento fundado por el Duque de Lerma realizó Andrés de Rada en 1578 un retablo de talla y pintura junto con Cosme de Azcutia (MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: "Un retablo del XVI en la iglesia de San Pablo", *BSAA*, T. XIV. Valladolid (1947-1948), pp. 226-228). Con el pintor Cosme de Azcutia trabajó también en alguna ocasión el arquitecto trasmerano Juan de Nates (GARCÍA CHICO, E., Op. cit., pp. 81 y 82). En 1616 junto con Pedro de la Cuadra, del que hablaremos más adelante, y otros escultores, contrata Rozadilla el blanqueo y limpieza de la fachada de San Pablo de Valladolid. Cit. GARCÍA CHICO, E.: *Documentos...*, Op. cit. En 1628 labraba los bultos y retablos de la capilla funeraria de los Guerra en la iglesia de San Miguel de Piña de Campos (Véase: CARLÓN, C., PRESA, F. y MARTÍNEZ, R.: "La capilla funeraria de los Guerra en la iglesia de San Miguel de Piña de Campos (Palencia)", en *Actas del II Congreso de Historia de Palencia*, (Palencia, 1990), pp. 181-208).

70. BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*. Valladolid, 1983, p. 265-266.

muestran deudores de la escuela romanista en las formas ampulosas y corpulentas de los personajes que aparecen rodeados a su vez de mantos voluminosos que caen plegándose con cierto naturalismo. La expresión serena de sus rostros contrasta con la anatomía de sus cuerpos. Virtudes y Evangelistas muestran sus brazos musculosos bajo un ropaje remangado hasta la altura del antebrazo y los niños de la Caridad son de cuerpo rollizo y cabello rizado. Su actitud juguetona y desenfadada contrasta también con el hieratismo del personaje femenino que los sujeta sobre su manto. Estas Virtudes aparecen con sus cabellos recogidos a la romana (*Justicia* y *Caridad*) y con tiara y larga melena (*Templanza* y *Fe*) y cuellos robustos. Los relieves de las Virtudes se someten y adecúan perfectamente al marco arquitectónico en el que se insertan, al colocarlas en posición sedente ligeramente ladeada. La colocación de la *Caridad* y de la *Justicia* en los intercolumnios laterales frontales no es aleatoria, de ahí que aunque aparezcan representadas en posición sedente, levemente ladeadas,

miran al frente, mientras que la *Templanza* y la *Fe* aparecen completamente ladeadas siguiendo la disposición arquitectónica de las calles de esta portada en las que están colocadas. Los relieves de temática mitológica que están situados en las peanas de las hornacinas de este primer cuerpo claramente deben su autoría a otro escultor distinto al que labra los relieves de la parte superior.

Puesto que la financiación de la obra corría a cargo del Obispado y que los contratos se formalizaban ante los Provisores, es probable que la adjudicación de la obra escultórica recayera en algún artista de plena confianza en el cabildo oxomense. Sabemos de la participación de algunos escultores activos en el Burgo de Osma que colaboraron con **Juan de Juni** en el retablo mayor de la catedral y que estuvieron vinculados a la iglesia de Gumiel de Izán, entre otras. A este grupo de escultores activos en la catedral del Burgo pertenecía **Juan de Artiaga**⁷¹ a quien ya hemos mencionado en relación con los retablos de San Pedro y Santiago



Relieve de *San Juan*.



Relieve de *San Marcos*.



Relieve de *San Mateo*.

71. Sobre este artista y su obra véase ARRANZ ARRANZ, J.: *La escultura romanista...*, Op. cit.



Relieve de *La Caridad*.



Relieve de *La Templanza*.

que este artista realizaba en 1584 para las nuevas capillas de la iglesia de Gumiel de Izán. Juan de Artiaga contó para estos retablos con la colaboración de otro escultor, **Juan de Zabalo** y consta también documentada la intervención de **Francisco Rodríguez**⁷² maestros que trabajaron también junto a Juni en la catedral y fueron los tres artistas muy fecundos en tierras del obispado de Osma.

Ya hemos comentado la coincidencia de Bartolomé de Rada y Juan de Artiaga trabajando en la iglesia en 1586, cuando solicitan de los mayordomos que se les paguen las cantidades debidas. Ahora sabemos que en 1581 Artiaga se encontraba trabajando en los retablos de la iglesia de *Castrillo de la Vega*⁷³ (Burgos) en los mismo años en los que interviene este taller de cantería y poco después volverían a coincidir en la iglesia de *Mazaterón* (Soria)⁷⁴. Dada la buena relación entre este escultor y el grupo de canteros que acometían por entonces la obra de la portada, y por comparación con las obras de Juan de Artiaga no descartamos la posibilidad de que este entallador hubiese participado, de algún modo, en los relieves de este primer banco de la portada gomellana. La posición de Evangelistas y Virtudes, sedente y ligeramente ladeada, coincide con la que adoptan estos mismos

72. AHPSoria, Prot. Leg. 2911, ante Bartolomé de Espinosa, año 1597, fols. 88-89. Juan de Artiaga y Francisco Rodríguez colaboraron también en 1597 en la realización del retablo mayor de Calatañazor cuyo promotor fue el obispo Fray Pedro de Rojas (ARRANZ ARRANZ, J.: *La escultura romanista...*, Op. cit.)

73. ADB, Libro de Fábrica de la iglesia de Santiago el Mayor de Castrillo de la Vega (1566-1605), s/f. Año 1581. Constan pagos a este "entallador por la obra de unos retablos que hizo para la dicha yglesia", uno de ellos el dedicado a Santiago que se alojaría en la capilla de la misma advocación que entonces estaban construyendo los oficiales de Pedro Díez de Palacios con trazas de este arquitecto.

74. La iglesia de San Juan Bautista de Mazaterón conserva una cabecera del siglo XVI cuyo arco toral apoya en unas semi-columnas adosadas al muro con unas ménsulas típicas de Díez de Palacios. Los tres tramos de la nave y la capilla del lado del Evangelio son obra clasicista realizada en 1611 por el Veedor del Obispado de Osma Juan de Naveda, maestro trasmerano que ocuparía dos años después el cargo de Maestro Veedor del Arzobispado de Burgos. Sobre este arquitecto véase LOSADA VAREA, C.: *Juan de Naveda y la arquitectura clasicista de la primera mitad del siglo XVII*. Tesis Doctoral inédita. Universidad de Cantabria, 2003. En 1595 el entallador y ensamblador Juan Zabalo, que entonces se declaraba "arquitecto", tasaba favorablemente el relicario labrado por Artiaga. (Cit. ARRANZ ARRANZ, J.: *La escultura romanista...*, Op. cit., pp. 286 y 287). Este maestro colaboró con Artiaga en varias ocasiones, entre ellas en la realización de los retablos de las capillas de Gumiel de Izán.

personajes en los relieves del banco de los retablos de Gumiel de Izán, ahora colaterales al retablo mayor. La peculiar caída en curvatura de los mantos es también una característica similar en sus obras (Hontangas de Roa, Gumiel de Izán, Blacos) y que también está presente en los relieves de Gumiel de Izán. Las proporciones y estilo de las figuras, el plegado de los ropajes, el tratamiento de los cabellos y la expresión inerte de los rostros son rasgos comunes a la obra de Artiaga (retablos de Abión, Hontangas de Roa y Fuentecambrón) y a los relieves del primer cuerpo de la portada de Gumiel de Izán. No existe expresividad en los rostros sino que ésta se manifiesta en las manos, las posturas y los ropajes. La anatomía de los ángeles y los niños que generalmente son los únicos cuerpos que aparecen desnudos o semidesnudos, es muy marcada. El ángel que soporta el Evangelio de San Mateo en la portada gomellana muestra muchas semejanzas con los tenantes de los retablos de *La Quiñonería* y *Gumiel de Izán*.

Otro escultor al que documentamos en la villa de Gumiel de Izán en los años en que se estaba realizando este primer cuerpo de la portada de la iglesia de Santa María es **Julio Sormano**⁷⁵, escultor nacido en Roma que se encontraba trabajando por tierras sorianas desde 1584. Este artista aparece documentado en la villa de Gumiel de Izán el 12 de abril de 1587, firmando un contrato de com-

pañía por cuatro años con el maestro de cantería **Francisco del Hornedal**⁷⁶. En esa fecha, Sormano declaraba tener a su cargo "*una obra de cantería e bronce a tasación en la iglesia mayor catedral de la ciudad de Segovia*" que se ofrecía a compartir a medias con Francisco del Hornedal⁷⁷. En este contrato entre Sormano y Hornedal se hace referencia a "*la amistad que tienen el uno con el otro por conservar*" y figuran como testigos de la escritura Bartolome de Rada y Lucas del Hornedal, lo que parece indicar que ha existido una colaboración previa a este contrato entre estos maestros. Sospechamos que la relación de Sormano con este taller de cantería trasmerano pudiera haber comenzado antes de 1584, fecha en la que comienza la obra de la portada gomellana y año en el que se documenta a Sormano en tierras sorianas. Entre los meses de mayo y junio de ese año Sormano es contratado por el cabildo de la catedral de Osma para que realice una lauda sepulcral de bronce que sustituyera el antiguo túmulo del obispo Bernabé en la catedral, siendo fiado por el maestro de cantería **Juan de Naveda** compañero de Díez de Palacios⁷⁸. Este aval implica el conocimiento por parte de Naveda de la forma de trabajar de Sormano y la confianza depositada en su responsabilidad con la obra contratada. Una vez terminada la lauda de la catedral, Sormano pudo colaborar en la obra de la portada de Gumiel al contar ya con el beneplácito del cabildo oxomense y estar

75. Sobre este escultor véase: ESTELLA, Margarita: "Los Leoni, escultores entre Italia y España", en *Catálogo de la exposición "Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España"*, Madrid, 1994, pp. 55-56; y REDONDO CANTERA, M.^a J.: "Nuevas noticias sobre Julio Sormano", *Archivo Español de Arte*, n.º 281, Madrid, 1998, pp. 37-46.

76. AMGI, Protocolos Notariales. Leg. 2, ante Agustín de Quirós, fols. 14-15. Año 1587. En el contrato se menciona que "*quedo tratado y concertado entre ellos que durante quatro años que comienzan a correr y se quentan desde oy día de la fecha desta scriptura que todas las obras que tomaren y se encargaren de hacer ansi el uno como el otro en qualesquiera partes e de cualquiera manera traza y condiciones que se an la van de partir y hacer de por mitad durante los dichos quatro años a perdida e gananzia*".

77. Id. Pudiera tratarse del desaparecido retablo que presidió la capilla mayor de la catedral segoviana, aunque no podemos asegurarlo por la falta de una mención más precisa en la documentación hallada.

78. REDONDO CANTERA, M.^a J.: "Nuevas noticias...", *Op. cit.*, p. 44-46. Esta lauda sepulcral, desgraciadamente desaparecida, sustituyó el antiguo túmulo del obispo don Bernabé en la catedral.

"en deuda" con Naveda, cabecilla del taller en ausencia de Díez de Palacios. Allí entablaría amistad con Francisco del Hornedal hasta firmar ambos el mencionado contrato de compañía. No podemos precisar el estilo de Julio Sormano puesto que, del escaso número de obras documentadas de este artista, tan sólo se conserva una, el relicario de la iglesia de *Alcózar* (Soria) que contratara el escultor en 1589⁷⁹. Su procedencia italiana y su vinculación con el taller de los Leoni⁸⁰ y con el círculo de maestros escultores, bronceístas y marmolistas llegados de aquel país para trabajar al Escorial⁸¹, lo acreditan como un escultor hábil experto en el trabajo con metales y experimentado en la talla de materiales pétreos como el mármol o el alabastro. Así, se documenta su trabajo en obras de bronce, madera y también en piedra, cualidad que lo habilita para haber

intervenido en la portada gomellana. Desde su llegada a España hacia 1579 aparece vinculado a un reducido grupo de artistas italianos, principalmente milaneses, con los que ya había trabajado su hermano **Juan Antonio Sormano**, nos referimos a los escultores **Angelo Bagut** y los hermanos **Bartolomé** y **Cristóbal Carlone**⁸², con los que llevó a cabo tanto obras de cantería como de escultura. En 1577 Sormano interviene en la realización de una capilla funeraria con altar y retablo incluido para la capilla funeraria de doña Francisca de Salazar en el *monasterio de San Francisco de Burgos*⁸³, obra que quizá supuso su primer contacto con el taller de cantería trasmerano que acometiera las obras de Gumiel de Izán, puesto que en 1578 intervendrá en la reedificación de la capilla el maestro de cantería **Pedro de la Torre Bueras**⁸⁴, entonces aparejador de Pedro

79. BARRÓN GARCÍA, A.: "El ensamblador Simón de Berrieza, 1573-1612", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, t. LXXIV, 1998, pp. 33-83. Cit. p. 41.

80. PLON, E.: *Leon Leoni sculpteur de Charles Quint et Pompeo Leoni sculpteur de Philippe II*, París, 1887, pp. 407-409 y 413. encargándose del transporte, en principio hasta León, de las piezas para el sepulcro del arzobispo Valdés que debía llevarse a Salas (GARCÍA CHICO, E.: "Nuevos documentos para el estudio del arte en Castilla. Escultores. Siglo XVI", *BSAA*, t. XXIV, 1958, pp. 168-170). Sabemos de su llegada a Valladolid como responsable del túmulo funerario en 1583, fecha en la que se le pierde la pista (REDONDO CANTERA, M.^a J.: "Nuevas noticias...", *Op. cit.*, p. 41.) hasta 1584, fecha en la que esta autora lo sitúa en Burgo de Osma contratando la realización de una lauda sepulcral que sustituyera el antiguo túmulo del obispo don Bernabé en la catedral y que lamentablemente ha desaparecido

81. REDONDO CANTERA, M.^a J.: "Nuevas noticias...", *Op. cit.*, p. 40. Para Felipe II trabajaron Juan Antonio Sormano, hermano de Julio, y los escultores milaneses Bartolomé y Cristóbal Carlone y Angelo Bagut. Bartolomé Carlone se declaraba "ingeniero" en noviembre de 1575, cuando se comprometía a realizar cinco de las ocho cepas que había contratado Juan Antonio Sormano en el Puente de Segovia, tras fallecer éste y siendo fiado el milanés por Pompeo Leoni. Entonces decía estar vecindado en Almazán (Soria). Sobre la obra del Puente de Segovia véase: ARAMBURU-ZABALA, M. Á. (Dir.), LOSADA VAREA, C. y CAGIGAS ABERASTURI, A.: *Biografía de Juan de Herrera*, *Op. cit.*, pp. 264-265.

82. El 20 de diciembre de 1577 Bartolomé Carlone otorgaba testamento en El Escorial declarando entonces tener una obra en Almazán (Soria) y haber invertido en ella el dinero de la capilla Salazar, en cuya obra no llegó a intervenir. Nombraba cabezaleros a sus hermanos Cristóbal y Pedro Carlón y al maestro de cantería trasmerano Lope de Arredondo, destajero junto con los Sisniega y Juan de la Puente en El Escorial. Sobre Lope de Arredondo véase: VV.AA.: *Artistas cántabros...* *Op. cit.*, p. 228. Sobre Lope García de Arredondo véase: AA.VV.: *Artistas cántabros...*, *Op. cit.*; ARAMBURU-ZABALA, M. Á. y LOSADA VAREA, C.: *Catálogo Monumental de Noja*. Santander, 2000, pp. 58-59); y ARAMBURU-ZABALA, M. Á., LOSADA VAREA, C. y MAZARRASA MOWINCKEL, K.: *Bareyo*, en *Catálogo del Patrimonio Cultural de Cantabria, II. Juntas de Ribamontán, Siete Villas y Voto. Villas de Escalante y Santoña*. (Polo Sánchez, J. J., Edit.). Santander, 2001, pp. 213-264.

83. BARRÓN GARCÍA, A.: "El ensamblador Simón de Berrieza, 1573-1612", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, t. LXXIV, 1998, pp. 33-83. Cit. p. 41 y 42. El contrato incluía el arco de la capilla, el altar y un retablo, obra esta última que realizaría el ensamblador trasmerano Simón de Berrieza que entraba a formar parte de la obra en julio de ese mismo año.

84. La obra estaba detenida desde principios de 1578 por falta de dineros y Bagut declaraba tener parados a sus oficiales y estar el arco de la capilla sin cerrar y apeado sobre maderas. Advierte a la justicia del peligro que corre la obra y la abandonan en marzo de ese mismo año. Tras el derrumbe intervino Torre Bueras.

Díez de Palacios⁸⁵. Otra obra realizada en piedra por estos escultores milaneses es el sepulcro de doña María Rodríguez de Castro alojado en la capilla de San Nicolás de la *iglesia de San Juan Bautista de Palenzuela*⁸⁶, realizada en las mismas fechas que la obra burgalesa y en la que también pudo intervenir Sormano.

Lo cierto es que, tras la firma del contrato entre Sormano y Hornedal, carecemos de noticias que relacionen a ambos maestros y tampoco sabemos si acaso llegaron a realizar la obra en la catedral segoviana. En los escasos datos documentales referentes a los años posteriores a la firma del contrato de compañía, sólo aparece Julio Sormano y no se hace ninguna mención a Francisco del Hornedal. Apenas un mes después de que se asociaran, el italiano contrataba en Aranda de Duero y junto con el pintor de Aranda **Pedro Pérez** la "talla y pintura" de unas andas para la *iglesia de San Miguel* de dicha villa, "segun la traça dibuxada y anse de añadir quatro angeles en las esquinas del remate de las dichas andas y otro angel san miguel con su ynsinia y animas e demonio y en la mano una

cruz"⁸⁷. Al año siguiente, el 31 de julio de 1588 compraba en Aranda "seis piezas de moldura buenas y malas con hierros y sin bellos y canaladores de rebaxar Mas unas tenazas de hierro mas un cepillo y dos yerros de cepillos viejos y dos barrenas viejas la una sin hastil Mas un candado y una maleta Mas un martillo biejo sin horejas mas una açuela bieja mas seis yerros chicos escopios y gubias buenas y malas Mas quatro arcos de madera y esquadras todo ello se remato en el dicho jullio sormano en dos ducados"⁸⁸. Un año después, el 1 de enero de 1589, Sormano contrata en solitario la realización de un relicario para la parroquia de **Alcozar** (Soria) y en 1590 tallaba dos imágenes para las iglesias sorianas de **Orillares** y **Valdemaluque**⁸⁹. En este último año, Hornedal firma otro contrato de compañía con su cuñado Bartolomé de Rada, rompiendo definitivamente con Sormano. La falta de noticias posteriores a esta fecha sobre el escultor Julio Sormano pudiera indicar el fallecimiento de éste, lo cual explicaría también la firma del contrato de compañía de Hornedal con su cuñado Bartolomé de Rada en 1590, sólo tres años después de que firmara el de Sormano.

85. BARRÓN GARCÍA, A.: "El ensamblador...", *Op. cit.*, p. 42. Por nuestra parte, podemos añadir que el 4 de agosto de 1578 el maestro de cantería Cristóbal Carlon y Pedro de Gumiel se obligaban ante doña Francisca de Salazar a devolverle los "quinientos ducados prestados para acabar de hacer la obra de San Francisco desta ciudad de Burgos y mas otros veynteydos myll seiscientos y cinquenta y seys maravedis por la madera que les di questaba puesto en los apoyos de la dicha obra y mas se obligaron de traer a la dicha obra cierta piedra y madera para la dicha obra...". (AHPB, Prot. 5662, ante Juan Fernández de Salazar, fol. 143-144vto.).

86. La atribución de este sepulcro Bagut y Carlone fue publicada por Lázaro de Castro en.: "Algunas notas para la historia del arte burgalés", *Boletín de la Institución Fernán González*, Vol. LI, n.º 180, pp. 717-733. Posteriormente este mismo autor mantenía su atribución en: "Palenzuela en la Historia y en el Arte", *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, n.º 39 (1977). Excma. Diputación Provincial de Palencia. Afirma este autor que, don Fernando López del Campo, esposo de doña María Rodríguez de Castro, fue factor del Felipe II y fue él quien hizo el encargo en Madrid a estos artistas milaneses traídos a España por el rey introduciéndolos así a trabajar en tierras de Burgos. También se ha ocupado de este sepulcro Guadalupe RAMOS DE CASTRO en su libro titulado: *Palenzuela. Iglesia de San Juan*. (Excma. Diputación Provincial de Palencia, 1991) planteando esta autora la similitud del bulto de doña María de Castro con el de doña Inés de Carvajal en la Capilla del Obispo de Madrid, realizado por el escultor Francisco de Giralte (cit. p. 28).

87. AMGI, Prot. 37, ante Martín Muñoz, fols. 183-184vto.

88. AMGI, Prot. 38, fols. 106-115vto. Inventario de bienes de Juan de la Llamosa, maestro de carpintería trasmerano que falleció en Aranda el 1 de julio de 1588. Además de Sormano, en la subasta aparecen documentados los maestros de carpintería Juan de la Incera, Hernando de Naveda, Andrés de la Cuesta, Simón de Rada, Juan de Carasa, Francisco de la Maza, Llorente López, Domingo de Zuliriaga y los canteros Rodrigo de Pontones, Juan de Naveda y Pedro de Naveda, entre otros.

89. BARRÓN GARCÍA, A.: "El ensamblador Simón de Berrieza...", *Op. cit.*, p. 41.

Entre 1594 y 1623 no tenemos referencias documentales sobre el proceso constructivo de esta portada. Los dos últimos cuerpos de esta portada fueron construidos en el siglo XVII y es conocido el contrato que firma en 1623 **Pedro Díez de Palacios, hijo**, por el que se compromete a terminar esta portada en cuatro años obligándose a respetar la traza y condiciones con que fue comenzada⁹⁰. De esta parte construida en este primer cuarto del siglo XVII es conocida la autoría de la parte arquitectónica, aunque sigue pendiente la autoría de la obra escultórica, principalmente de los dos relieves de la *Asunción* y la *Coronación*. Precisamente a este respecto creemos necesario hacer algunas observaciones. La presencia en Gumiel de Izán desde el año 1605 del escultor de la Junta de Voto **Andrés de Rada** pudiera significar la intervención de este maestro afincado en Valladolid en la decoración escultórica del segundo cuerpo de esta portada⁹¹. En

1607 Andrés de Rada continuaba avecindado en Gumiel de Izán y solicitaba ante el obispo de Osma el arreglo de cuentas sobre la portada de la iglesia gomellana, mencionando los pagos y cantidades cobradas por Bartolomé de Rada⁹². Lo que sabemos de este escultor nacido en Rada (Voto) es que su formación parece haber transcurrido en Valladolid junto al también escultor y entallador **Diego de Roa**⁹³, colaborando ambos en el taller de rejería de **Juan Bautista Celma**⁹⁴. De su mano se conserva una traza para el desaparecido retablo de la capilla de San Miguel de la iglesia del *Convento de San Pablo de Valladolid*, contratado en 1578 a medias con el pintor **Cosme de Azcutia**⁹⁵. Martín González apreciaba en este retablo que "la tendencia hacia el barroco comenzaba a notarse el uso dominante de molduras curvas, de guirnaldas, del orden corintio, de los remates flameados y sobre todo del contraste buscado de luces y sombras"⁹⁶.

90. ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.^a J.: *Desarrollo artístico...*, Op. cit., pp. 284-285 (AMGI, Prots. 77, fols. 108 y ss; 79, s/f., 9 de marzo de 1625; 77, fols. 102, 105 y ss.; "...que el dicho Pedro Diaz de Palacios se ha de obligar y se obliga a acabar, fene- cer y rematar la dicha portada conforme a la planta que tiene y está comenzada siguiendo siempre la perfeccion de suerte que todo parezca de una mano y no remiendo..."; Prots. 106, fol. 197; fols. 70 y 124, etc.

91. La presencia de Andrés de Rada en tierras del arzobispado de Burgos pudo estar motivada por su colaboración en el taller de rejería de los Celma cuando contratan, en el 1600, la reja del coro de la catedral de Burgos (MATESANZ DEL BARRIO, J.: *Actividad artística en la Catedral de Burgos de 1600 a 1765*. Caja de Burgos, Burgos, 2001, pp. 160-163).

92. AMGI, Prot. 50, año 1607. Poder de Andrés de Rada solicitando dineros por la obra de la portada en nombre de Marcos de Rada, cesionario de Francisco del Hornedal.

93. El 16 de febrero de 1579 Diego de Roa y Andrés de Rada, escultores, actuaban como testigos de la fianza que Juan del Rivero Rada hacía a Juan de la Vega para la obra de la Colegiata de San Luis en Villagarcía de Campos. En esta ocasión se dice de Andrés de Rada que es "escultor que trabaxa en casa de diego de rroa...". Documento citado por GARCÍA CHICO, E.: *Documentos...*, Op. cit., pp. 30 y 31. Este mismo autor cita a Andrés de Rada como fiador de Hernando y Pedro del Río en 1587 para la obra del claustro del colegio de San Gabriel en Valladolid. (Op. cit., p. 27).

94. GARCÍA CHICO, E.: "Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Maestros rejeros", BSAA, T. XXXI, Valladolid, (1965), pp. 55-113. Véase también ENCISO VIANA, E. y otros: *Catálogo Monumental de la diócesis de Vitoria*. Vitoria, 1975, T. IV, p. 83. Citado en AA.VV.: *Artistas cántabros de la Edad Moderna...*, Op. cit., pp. 549-550. Con Juan Bautista Celma colaboraron Roa y Rada encargándose de la decoración escultórica de las rejas y púlpitos de El Pilar de Zaragoza (1579), San Benito el Real (1586) y de la Colegiata de San Luis en Villagarcía de Campos (Valladolid) y en la catedral de Orense (1589). En todas ellas la decoración versa en torno a las Virtudes, Apóstoles, grutescos, mascarones, medallones con imaginería, ángeles. Sobre la actividad de este maestro en tierras vallisoletanas véase AA.VV.: *Artistas cántabros de la Edad Moderna...*, Op. cit.

95. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: "Un retablo del siglo XVI en la iglesia de San Pablo", en BSAA, T. XIV, Valladolid (1947-48), pp. 226-230.

96. Id. p. 227. Años después, en 1592, este pintor de procedencia vasca, trabajará en la obra de un retablo para el monasterio de San Francisco en la villa de Sahagún con el arquitecto trasmerano Juan de Nates, obra que fue tasada por Andrés de Rada un año después. (Id.).

Andrés de Rada aparece muy vinculado al taller de cantería ya mencionado de los **Sisniega**, procedente igual que Rada de la Junta de Voto, y sobre todo a la figura del maestro de cantería Diego de Sisniega con el que Rada debió tener una gran amistad⁹⁷. En junio de 1605 desde Gumiel salía como fiador de **Diego de Sisniega** para la obra del Palacio Ducal de Lerma⁹⁸. Al año siguiente y contando 61 años de edad, Andrés de Rada declaraba tener en compañía de Diego de Sisniega la obra del *Monasterio de Santa Isabel extramuros* de la villa de Aranda de Duero⁹⁹. Esta asociación entre un maestro de cantería y un escultor no era muy frecuente aunque ya hemos mencionado el contrato de compañía entre Julio Sormano y Francisco del Hornedal. En 1607, declarándose depositario de los bienes de Bartolomé de Rada, Andrés de Rada hacía frente a la petición del maestro de cantería Martín de Santo Domingo "el mozo", de un censo de 200 ducados que decían había sacado el difunto Bartolomé de Rada "para la yglesia y ella con licencia del prelado el cura y el mayordomo se obligaron como principales"¹⁰⁰. Andrés de Rada

respondía que dicho censo que "los gastar en la portada de la dicha yglesia y se me mandan dar o haber dado fianças de gastarlos en la dicha portada como consta por el auto que para ello probeyo nostante a las deudas de bartolome de rada"¹⁰¹.

Para la fecha de realización de los relieves de la Asunción y de la Coronación de la Virgen, Andrés de Rada había fallecido. Es probable que la obligación contraída por Pedro Díez de Palacios, hijo, de que "dentro del marco questa en el segundo cuerpo aia de poner la ymaxen de nuestra señora de la assumption vocacion de la dicha yglesia y en el alto la coronacion buscando escultor perito y buen maestro y oficial de suerte que sean con toda perfection dichas istoriasy adviertase que los demas nichos no se han de llenar sino que la arquitectura se acabe como ba dicho" le obligaran a buscar un escultor afamado fuera de este foco soriano-burgalés, y dada las características estilísticas de estos relieves con la escuela de Gregorio Fernández¹⁰², quizá el contrato se formalizase en Valladolid.

97. LOSADA VAREA, C.: *Juan de Naveda y la arquitectura clasicista de la primera mitad del siglo XVII*. Tesis Doctoral inédita. Universidad de Cantabria, 2003, pp. 272-465. En 1583 residía en Valladolid y salía como fiador de Diego de Sisniega para la obra del *Puente de Torquemada* (Palencia) declarándose ya entonces "vecino de la junta de voto morador al presente en esta villa de valladolid en la calle de la cruz y escultor de edad de 38 años" (Citado por GARCÍA CHICO, E.: *Documentos...* T. I, *Arquitectos*, Op. cit., p. 100). En 1602 sale como fiador de Diego en la obra del puente de San Vicente de la Sonsierra en La Rioja (ENCISO VIANA, E. y otros: *Catálogo Monumental...*, Op. cit., p. 224. Citado en AA.VV.: *Artistas cántabros...*, Op. cit.)

98. AMGI, Prot. 27, fols. 507-508. Ante Juan del Castrillo. "En la cantidad de 56.000 ducados en que la teneis tomada y os esta rrematada en el tiempo y por el precio y con las condiciones y por las trazas plantas perfiles y alzados que esta tratado como parece de las mismas trazas e condiciones con que tomáis a hazer la dicha obra questan firmadas de thomas de angulo secretario del rey nuestro señor...". GARCÍA CHICO, E.: *Documentos...* Op. cit., pp. 105 y 106. Este autor publicaba el contrato entre el Duque de Lerma y Diego de Sisniega para la obra del Palacio en el que se menciona a Andrés de Rada como fiador. Nosotros aportamos el nuevo documento que lo constata en Gumiel de Izán en el momento de otorgar fianzas en favor de Sisniega.

99. AHPC, Prot. Leg. 1102, ante Miguel del Río, fols. 503-504.

100. AMGI. Prot. 54, s.f.

101. GARCÍA CHICO, E.: *Documentos...*, Op. cit., p. 81.

102. Sobre el taller de este gran escultor véase: FERNÁNDEZ DEL HOYO, A.: "Oficiales del taller de Gregorio Fernández y ensambladores que trabajaron con él", *BSAA*, 1983. URREA, J.: "Escultores coetáneos y discípulos de Fernández en Valladolid", *BSAA*, 1984, pp. 349-370. Id. 2.ª parte en *BSAA*, 1992, pp. 393-400. Un estudio más reciente documenta a Gregorio Fernández ejerciendo labores propias de un entallador: SANTOS, R.: "Gregorio Fernández, un entallador del siglo XVI. Nuevos datos sobre el origen y familia del escultor Gregorio Fernández", *BSAA*, 1999, pp. 259-261.

En estos años del siglo XVII siguen siendo pocos los escultores que trabajan la piedra y la falta de documentación al respecto ha dificultado el estudio de la escultura monumental de estos momentos. De entre los seguidores de Gregorio Fernández más en auge en los años de 1623-1627 destaca la figura de **Pedro de la Cuadra**, escultor oriundo al parecer de la Montaña y muy relacionado con los escultores trasmeranos **Andrés de Rada**¹⁰³ y con **Juan de Rozadilla**¹⁰⁴. A Pedro de la Cuadra se le ha definido como "escultor que nada tuvo de barroco y sí mucho de tardomanierista y de imitador no convencido de modelos inventados por Fernández"¹⁰⁵. Una de las especialidades de Pedro de la Cuadra fue la escultura funeraria¹⁰⁶ y está documentado su paso por el Burgo de Osma en 1616 para labrar el bulto funerario de don Fernando de Padilla, prior de la catedral, y colocarla en el *Colegio de la Compañía de Jesús de Soria*¹⁰⁷. De documentarse la presencia de Pedro de la Cuadra en el Obispado de Osma en estos años de terminación de la portada gomellana pudiera ser posible su intervención en los relieves del segundo y tercer cuerpo. La inexpresividad de los rostros, los ojos almendrados y la simetría de sus composiciones son características de la obra de Pedro de la Cuadra y que podemos apreciar en los

relieves de la portada de Gumiel. La simétrica composición de ambas escenas, rasgo éste del que conscientemente huía Fernández, contrasta con el característico tratamiento anguloso de los paños, el zig-zag central del vestido de la Virgen (relieve de la *Asunción*), y la peculiaridad de Gregorio Fernández de unir los dedos corazón y anular manteniéndolos rígidos mientras índice y meñique se doblan en ángulo (Dios y Cristo en el relieve de la *Coronación*). También es característico de la escuela gregoriana el tratamiento del cabello en forma de mechones ligeramente ondulantes. La composición del relieve de la *Coronación* sigue el modelo utilizado durante la segunda mitad del siglo XVI en la retabística castellana del último cuarto del XVI. Con pequeñas salvedades esta representación de La Trinidad coronando a una Virgen arrodillada muestra muchas semejanzas con la escena que remata el retablo mayor de la iglesia palentina de *Boadilla del Camino*¹⁰⁸ en la que el modelo de la Virgen es prácticamente idéntico (aparece arrodillada, con rostro redondo y melena ligeramente ondulada) salvo que las figuras de Cristo y Dios Padre aparecen en sentido inverso y Cristo no porta la Cruz como en el caso de Gumiel. Por poner otro ejemplo de procedencia burgalesa, encontramos esta misma composición

103. ALONSO CORTÉS, N.: "Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Vol. LXXX, n.º II. Año 1922, pp. 126-136. Cit. p. 136. En el pleito del escultor Pedro de la Cuadra con doña Francisca de Zúñiga por unos bultos de alabastro para su capilla, de la Cuadra nombró como tasador al escultor palentino Pedro de Torres que fue rechazado por doña Francisca por no ser ni ensamblador ni escultor, sino oficial y colaborador de Pedro de la Cuadra. En vista de ello, de la Cuadra nombró a Andrés de Rada del que decía ser "*escultor arquitecto residente en la villa de Gumiel de Izán*". Rodrigo de Roa fue nombrado por parte de doña Francisca de Zúñiga siendo su tasación menor, lo que obligó al nombramiento de un tercer maestro que en este caso fue el escultor García de Arredondo que mantuvo la tasación hecha por Rada.

104. En 1616 trabajan de la Cuadra y Rozadilla con el escultor palentino Pedro de Torres en la fachada de San Pablo de Valladolid (Cit. GARCÍA CHICO, E.: *Documentos...*, Op. cit., pp. 162 y 163).

105. URREA, J.: "Escultores coetáneos...", p. 393.

106. Está documentada su intervención en 1597 en los bultos de Simón Ruiz y sus esposas, colocados en el Hospital de Simón Ruiz en Medina del Campo (MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Escultura barroca castellana*. Fundación Lázaro Galdiano. Madrid, 1958, pp. 251-255).

107. Id. p. 255.

108. PARRADO DEL OLMO, J. M.^a: *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*. Universidad de Valladolid, 1981, pp. 80-82.

en el remate del retablo mayor de la iglesia de *Santibáñez de Zarzaguda* (Pedro de Colindres, 1557-1564). Podríamos estar ante una copia de modelos tardorromanistas herederos de la escuela castellana del último cuarto del siglo XVI reinterpretados por un escultor formado en el estilo de Gregorio Fernández.

Con la realización de estos dos relieves principales, la portada estaría prácticamente terminada. Aún en 1641 el cabildo de la iglesia arreglaba cuentas con Pedro Díez de Palacios mencionando entonces que la obra realizada por Bartolomé de Rada "*primero cantero que comenzo la portada de la yglesia*" y por Francisco del Hornedal se había tasado en 580.804 reales de los cuales aún se les debía la cantidad de 130.266 reales¹⁰⁹. El hecho de que fuera contratada desde un primer momento "*a tasación*", tal y como era habitual en la época, llevó consigo la dilatación del proceso constructivo al no existir, por la parte que financiaba la obra (en este caso el Obispado de Osma), una necesidad de acometer la obra en el menor tiempo posible. Como en la mayoría de las grandes obras de este último cuarto del siglo XVI, el largo proceso constructivo de esta portada estuvo marcado por la falta de dinero y los periodos de inactividad.

Tras un largo período constructivo, en 1627 se terminaba la labor arquitectónica de esta portada de la iglesia de Santa María. Quedaba aún pendiente la labor escultórica que se proyectara Pedro Díez de Palacios, padre, y que no pudo concluir su hijo por falta de dinero. Tan sólo llegaron a realizarse los relieves principales y los que adornan el primer cuerpo de la portada. Quedaban aún por llenar los dieciocho nichos y hornacinas de esta portada y los dos pedestales colocados a ambos lados del relieve de la *Asunción*, lo que hacían un total de veinte figuras. Pese a que en el siglo XVIII se solicitó al Obispado de Osma la realización de



Relieve de *La Asunción*.



Relieve de *La Coronación*.

109. Archivo Parroquial de Gumiel de Izán. Libro de Carta-Cuenta 1640-1648, s/f. Fol. 39 a 51.

estas esculturas¹¹⁰, todavía hoy faltan, por lo que podemos considerar que la obra de esta monumental portada sigue siendo una obra inacabada.

Esta obra comenzada hacia 1584 recoge, de la mano del arquitecto trasmerano Pedro Díez de Palacios, la tradición arquitectónica vitruviana que, desde mediados del siglo XVI y durante el siglo XVII, caracterizó la arquitectura española que ahora denominamos "clasicista". Los *Diez Libros de Arquitectura* de Vitruvio constituyeron la fuente clásica de la que se sirvió Pedro Díez de Palacios para proyectar la monumental portada de Gumiel de Izán. Como buen conocedor de los *Tratados de Arquitectura*, Díez de Palacios recurrió también a Serlio y a los grabados que aparecían en su texto, fijándose especialmente en uno de los edificios paradigmáticos de la antigua Roma, el Panteón, retomando de éste el uso del orden corintio, las proporciones y partes de sus columnas

e incluso, la ordenación de todos los elementos que conformarían la estructura arquitectónica que hoy contemplamos. Si en el proyecto original de esta portada se siguió a Vignola para el diseño del entablamento que separa los dos últimos cuerpos, Pedro Díez de Palacios se convertiría en uno de los primeros arquitectos que utilizaron la *Regola*¹¹¹. Pudo ser Pedro Díez de Palacios, hijo, quien introdujera esta variante cuando se hizo cargo de la obra en 1623, completando así la labor comenzada por su padre en los años 80 del siglo XVI.

La dependencia estilística de esta portada gomellana con la retablística andaluza realizada por Díez de Palacios durante su estancia en Sevilla, es indudable. Con el diseño de esta obra, el arquitecto trasmerano impartió una lección magistral de arquitectura clásica a todos aquellos que cuestionaron su capacidad para trazar, tanto en su época como en la nuestra.

110. Sobre las vicisitudes de esta portada posteriores al año 1627 véase: ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.^a J.: *Desarrollo artístico...*, Op. cit. Vol. II, pp. 284 y ss.

111. Hasta ahora se considera el Colegio de la Compañía de Segovia (1594) como la primera obra clasicista española en la que se hacía referencia expresa al tratado de Vignola.