

De los esplendores barrocos a las
luces de la Razón. Retablos y esculturas
del siglo XVIII en la Ribera del Duero

René J. Payo Hernanz

La escultura y el retablo fueron los géneros artísticos que más éxito alcanzaron en la España de la Edad Moderna. Aunque la pintura logró, en los ambientes más cultivados, un gran reconocimiento, en los ámbitos productivos menos desarrollados este arte no llegó a tener una trascendencia tan notable. Es más, en la mayor parte de las ocasiones, cuando los comitentes, esencialmente religiosos, se embarcaban en actuaciones promotoras y pedían el concurso de pintores narrativos esto se solía verificar por la imposibilidad económica de realizar obras tridimensionales, ya que éstas estaban, normalmente, vinculadas a unos costes de producción superiores a los de la pintura, pues al precio del trabajo de la talla habría que sumar el precio en que se cifraba el de policromado. La necesidad de satisfacer visualmente los anhelos religiosos, a través de la plasmación de las imágenes de la Divinidad, de los santos y de las santas, solía quedar colmada, de una manera más eficiente, a través de los trabajos escultóricos que generaban una mayor sensación de inmediatez y proximidad al espectador que la pintura, permitiéndole, de una forma más directa y convincente, el contacto visual con lo sobrenatural. Por otro lado, la ubicación de estas producciones escultóricas en los desbordantes y majestuosos marcos retablísticos contribuía a la generación de ambientes místicos en los que se conjugaban la talla, la policromía exultante y la luz filtrada a través de ventanas, transparentes y linternas o aplicándose, artificialmente, a estas grandes máquinas lignarias por medio de candelas.

Las tierras de Aranda y de Roa vieron, a lo largo de los siglos XVII y XVIII, un evidente

despliegue económico, ligado al auge agrícola, sobre todo en su vertiente vitivinícola¹. Todo ello hizo que esta comarca alcanzara, incluso más que otros territorios de la diócesis oxomense en la que se hallaba ubicada, un desarrollo artístico muy notable. Viejas fábricas parroquiales o conventuales fueron renovadas, ampliadas o terminadas a lo largo de estas dos centurias. Esto propició que, en paralelo, se tuvieran que llevar a cabo importantes tareas de dotación de mobiliario litúrgico, en las que el retablo, con su carga escultórica y ornamental, se convirtió en el referente básico en estas nuevas construcciones. Estas obras, de carácter mueble, adquirieron tal grado de protagonismo en los edificios religiosos de estos años que, en ocasiones, contribuyeron a generar nuevas dinámicas espaciales que transmutaban muy notablemente el espacio construido. Igualmente, a veces, la necesidad de poner en marcha un trabajo de estas características llevaba implícita la necesidad de tener que verificar importantes actuaciones arquitectónicas que permitieran su perfecta adecuación al ámbito previo en el que se iba a situar. Obviamente, no fueron los retablos los únicos elementos que contribuyeron a “vestir” y transmutar los interiores de las fábricas. Canceles, cajas de órganos, sillerías, púlpitos, etc. también intervinieron de una manera muy decisiva en la generación de espectaculares sensaciones visuales. Pero, sin duda, fueron los retablos los elementos que mejor lograban trasladar al espectador a un mundo místico que transcendía la realidad, llevándoles a la antesala de las refulgencias celestes, a la vez que se convertían en dignos marcos eucarísticos, en elementos transmisores de valores ligados a las verdades de la fe y en dignos custodios de singulares

1. IGLESIA BERZOSA, J. y VILLAHOZ GARCÍA, A., *Viñedo, vino y bodegas en la Historia de Aranda de Duero*, Burgos, 1982.

tesoros como las reliquias y de preciadas imágenes a las que, en muchas ocasiones, se les atribuían capacidades milagrosas.

LOS ORÍGENES DE LOS MAESTROS

Esta importante actividad retablística y escultórica se llevó a cabo por un amplio número de profesionales. La peculiar situación geográfica de las tierras ribereñas burgalesas hizo posible que en ellas confluyera un buen número de artistas de distintas procedencias. La mayor parte de estos territorios formaban parte del obispado de El Burgo de Osma. No será extraño, por lo tanto, que los maestros procedentes de esta localidad realizaran importantes trabajos en las tierras del Duero burgalés, pues para ello no tenían que salir el territorio diocesano. Los talleres retablísticos y escultóricos oxomenses fueron, durante el siglo XVII, relativamente retardatarios desde el punto de vista de la pervivencia en ellos de los modelos derivados del Quinientos de raíz romanista². Es por ello que La Ribera, durante esta centuria, siguió apegada a esquemas -tanto arquitectónicos, en lo que al ensamblaje de retablos se refiere, como escultóricos-, un tanto fosilizados. Sólo, a comienzos del siglo XVIII, El Burgo de Osma empezó a salir de la cierta atonía evolutiva que le había caracterizado en momentos anteriores y a producir obras que comenzaban a superar los rasgos arcaizantes desde el punto de vista formal. No sólo se desarrolló una clara incorporación a las dinámicas estéticas dominantes sino que, desde mediados de la centuria, se produjo, merced a notables actuaciones en la Catedral, una singular reactivación

artística que hizo de la localidad un importante centro de actividad creativa, para la que trabajaron algunos destacadísimos maestros cortesanos y que logró una evidente capacidad de generar influencias en los ámbitos geográficos que estaban bajo su dominio religioso³. No todas las tierras ribereñas burgalesas estaban bajo la autoridad del obispo de Osma. Algunas de las villas del sur de Aranda dependían del obispado de Segovia, lo que explica la presencia de maestros segovianos trabajando en las mismas⁴.

Pero la cierta lejanía de la capital de diócesis y de algunas de las localidades más importantes de la misma, como Soria, dio lugar a la necesidad de que surgieran talleres locales que se encargaran de satisfacer las demandas inmediatas de los pueblos y villas de la zona ribereña. A lo largo del siglo XVIII, tenemos constancia de la existencia de importantes centros productivos en Aranda, Roa, Valdezate, Quintana del Pidio, Gumiel de Izán, Fuentelcésped, Peñaranda de Duero, etc. Estos talleres, salvo los arandinos, que sí tuvieron una mayor continuidad en el tiempo, parece que no llegaron a tener una existencia continuada y no debieron mantenerse más de una o dos generaciones. En ellos se produjeron buena parte de los retablos y de las esculturas de la zona. Ha existido, incluso en la historiografía reciente, una tendencia a señalar que las obras que salieron de los obradores de estos maestros se definieron por su discreta o mediana calidad. En muchos casos fue así. Sobre todo, esto ocurrió en aquéllos que se dedicaron a la producción de esculturas, que no lograron trascender los límites de la discreción estética en la mayoría de las ocasiones. Sin embargo, hemos de decir

2. Véase el estudio de Arranz en el que se muestra la notable pervivencia de modelos romanistas, tanto en ensamblaje como en escultura en estas tierras a lo largo de buena parte del siglo XVII (ARRANZ ARRANZ, J., *La escultura romanista en la Diócesis de Osma*, Navarra, 1986).

3. ALONSO ROMERO, J., *La arquitectura barroca en El Burgo de Osma*, Centro de Estudios Sorianos, Soria, 1986; JIMÉNEZ CABALLERO, I., *Arquitectura neoclásica de El Burgo de Osma. Análisis formal e histórico*, Soria, 1996.

4. No son muchas las obras realizadas por ensambladores y escultores de la diócesis de Segovia. Sin embargo, sí que tenemos noticia de algunas sumamente interesantes como el retablo mayor de la ermita de Nuestra Señora de la Nava de Fuentelcésped, realizado por el maestro Juan Sancho, vecino de Ayllón hacia 1720.

que algún maestro local, como el ensamblador Tomás Ruiz, logró un estilo y unas calidades muy destacadas consiguiendo introducir sus obras en otras diócesis, como la vallisoletana, mostrándosenos como un profesional hasta ahora poco valorado pero para el que debemos reclamar un puesto si no determinante sí destacado en la producción retablística en estas tierras.

No fue nada extraño, como veremos, que en esta zona aparezcan maestros del Norte, sobre todo cántabros, que no se asentaron de manera fija en ninguna población sino que actuaron de forma itinerante por estos lugares a la búsqueda de trabajos. También, en ocasiones, algunos maestros burgaleses trataron de introducir sus producciones en estas tierras, aunque casi siempre regresaron a su lugar de asentamiento originario. Distinto fue el caso de aquellos profesionales asentados en Burgos que, quizá precedidos de una cierta fama, fueron reclamados, *ex profeso*, para realizar trabajos en estas localidades cuando se quería ejecutar una producción de cierta calidad. Ambas situaciones son prueba de los relativamente fluidos contactos entre las diócesis de Osma y Burgos que los prelados del Setecientos trataron de mantener y potenciar⁵.

El deseo de llevar a cabo trabajos, ya fueran retablísticos o escultóricos, dotados de unos rasgos singulares vino acompañado, en muchos casos en estas tierras, por la llamada de un maestro de un centro artístico superior. Esto ocurrió cuando se quería obtener una obra de una calidad mejor que la que se suponía que podían proporcionar los talleres locales u oxomenses. En relación con esto,

hemos de decir que esencialmente se solicitaron obras escultóricas ya que fue este campo en donde se observan unas mayores deficiencias. Fue muy frecuente que, a lo largo del siglo XVIII, se reclamaran esculturas a Valladolid o a algunas localidades vallisoletanas como Medina de Rioseco o Peñafiel, en las cuales estaban instalados algunos importantes escultores capaces de proporcionar producciones definidas por una cierta dignidad formal. Pero el recurso a los artífices vallisoletanos no sólo estuvo ligado a la idea de que éstos tenían unas mayores capacidades técnicas. También debió existir el convencimiento, entre los promotores más cultivados, de que eran portadores de lenguajes estéticos más avanzados y desarrollados. En este sentido, tenemos que decir que también se detecta, por parte de algunos comitentes muy singulares y en algunas obras muy concretas, el recurso a profesionales cortesanos.

Los maestros oxomenses

Como señalamos, la pertenencia de La Ribera a la Diócesis del Burgo de Osma propició la presencia de profesionales de esta circunscripción religiosa que desarrollaron importantes labores en estas tierras en lo que se refiere a la producción retablística. Domingo Romero, maestro retablista de un claro y exaltado sentido barroquista, que estuvo muy activo en la Catedral oxomense en los años iniciales del Setecientos⁶, intervino en algunos singulares proyectos como las urnas de los condes de Miranda del Monasterio de La Vid⁷. Pero su obra más importante fue el magno retablo mayor de la localidad de Hacinas⁸, que aunque no

5. LOPERRÁEZ CORVALÁN, J., *Descripción histórica del Obispado de Osma*, T.III, Madrid, 1788, p. 451.

6. ALONSO ROMERO, J., *Op. cit.*, p. 136 y ss.

7. ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.^a J., *El monasterio de Santa María de la Vid: arte y cultura del medievo a las transformaciones arquitectónicas de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1994, pp. 25 y 46.

8. PAYO HERNANZ, R.J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, T.II, Excm. Diputación Provincial de Burgos, Burgos, 1997, p. 290.

se halla ubicada, estrictamente, en el ámbito ribereño, sí que formaba parte del antedicho obispado y se nos presenta como uno de los ejemplos más destacados de la retablística del Barroco exaltado en la zona de la Sierra, en el contacto entre las tierras del Duero y el arzobispado burgalés. Aunque no podemos ratificarlo creemos que el retablo mayor de la villa San Juan del Monte también pudo ser ejecutado por Domingo Romero. Sabemos que se realizó sobre 1711 y que fue traído de El Burgo de Osma⁹. Se trata de una obra salomónica que guarda bastantes semejanzas con algunas de las producciones de este notable profesional en la Seo oxomense. Otro Domingo Romero, probablemente su hijo, asentado en Soria, tuvo también una destacada actuación en tierras burgalesas en años posteriores¹⁰. A mediados del siglo XVIII, se documenta la actuación de Lorenzo de la Forcada en proyectos retablísticos de la zona y en los años finales de la centuria a Ángel Vicente Ubón y a Alberto García Pintado¹¹. Los tres alcanzaron el cargo de Maestro Arquitecto del Obispado de Osma, pero mientras los dos primeros residieron, principalmente, en El Burgo de Osma, el tercero estuvo asentado, con asiduidad, en otros lugares, como Fuentecén. Ubón y García Pintado tuvieron una formación de carácter académico. Manuel del Val fue un discreto maestro oxomense, dedicado a la escultura, al ensamblaje y a la arquitectura, que realizó algunas imágenes para la comarca de Aranda y sobre todo -junto con Juan Ortega de Forcada, profesional que también estaba

instalado en Osma- el retablo mayor de la iglesia de Campillo de Aranda, en 1794. A este último maestro debe asignársele el convencional retablo mayor de Torregalindo¹².

Los talleres ribereños

Varios fueron los talleres que alcanzaron, a lo largo del siglo XVIII, un notable protagonismo en La Ribera. Obviamente fue Aranda el lugar más destacado en lo que a producción escultórica y retablística se refiere, aunque también Roa tuvo una cierta importancia. Junto a estas dos localidades tenemos una amplia serie de lugares en los que, de manera más o menos permanente, estuvieron asentados maestros, de mayor o menor calidad, dedicados a la labra de la madera.

En los años iniciales del siglo XVIII, en la capital ribereña, tuvo un enorme protagonismo el taller de Antonio Alonso. De todos sus trabajos conservados, su obra más destacada es el retablo mayor de la iglesia parroquial de La Aguilera, contratado en 1704¹³. Su actividad se extiende hasta 1733, ya que en esas fechas realizó el retablo de San Antonio de la villa de Zazuar, hoy sustituido por otro de 1778¹⁴. Además de los trabajos documentados hasta ahora quizá se le deban adjudicar otros como uno de los colaterales que se labró, para la villa de Fuentelisendo, hacia 1706 y que según la documentación fue enviado desde

9. AGDBu. San Juan del Monte. Leg. 3.º. L.F. 1674-1712. Cuentas del 28-VI-1711. Años 1709 y 1710. ff. 139 Vº y 140.

10. HERRERO GÓMEZ, J., "Tres retablos para el convento de carmelitas de la villa de Lerma", *Estudios Mirandeses*, T. XVI, 1996, pp. 135-141.

11. ZAPARAÍN, M.ª J., *Desarrollo artístico en la comarca arandina: siglos XVII y XVIII*, T.II., Excma. Diputación Provincial de Burgos, Ilmo. Ayuntamiento de Aranda de Duero, Burgos, 2002, pp. 583-584 y 597-602.

12. ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.ª J., *Desarrollo...*, T.II, p. 503.

13. ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.ª J., *Desarrollo...*, T.II, p. 538.

14. El actual retablo de San Antonio fue financiado, en 1778, por Pedro de Peñaranda y Escolástica Marina, que intervinieron generosamente, con sus ayudas, en la renovación de buena parte del patrimonio mueble de la villa. Este retablo sustituye al anterior realizado por Antonio Alonso (AGDBu. Zazuar Leg. 2.º. L.F. 1728-1830. Cuentas de 1730-1736).



Antonio Alonso. Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de La Aguilera.

Aranda¹⁵. En los años centrales del siglo Aranda continuaba manteniendo su vitalidad como centro productor de obras retablísticas, como queda demostrado en que, en 1752, fecha de redacción

del Catastro del Marqués de la Ensenada tenían su asiento en esta localidad los maestros Manuel Linacero, Felipe Abad, Antonio Bartolomé García, Alonso Cebrecos, Dionisio Arias y José Prado. La producción de obras retablísticas y escultóricas estaba acompañada de una demanda de policromía, por lo que también encontramos a algunos doradores y pintores instalados en la villa, como Juan de Marín y Melchor de Somoza, lo que nos demuestra lo consolidada que estaba la demanda de obras lignarias que una vez terminadas era necesario dorar¹⁶. De todos los profesionales de la madera de los años centrales del Setecientos el que más éxito logró fue Antonio Bartolomé García que desplegó una intensa actividad en el entorno arandino. Este profesional ejecutó el retablo de la Magdalena, la ampliación del mayor y, probablemente, el de Nuestra Señora de la villa de Fuentemolinos a mediados del siglo XVIII, en un estilo que comienza a denotar claros rasgos proto-rococós¹⁷. Fue también el autor del retablo mayor de Baños de Valdearados, obra realizada en 1753, y en la que se muestran los caracteres transitivos hacia la estética rococó¹⁸. Casi con toda seguridad fue este profesional quien se encargó de labrar los colaterales de Torregalindo que sabemos que se ejecutaron en la capital de La Ribera¹⁹. Continuator de la estela de este artífice fue Manuel de Oria, arquitecto que compaginó los trabajos en piedra con las obras en madera de carácter retablístico²⁰. Su actividad profesional se define por estar vinculada a un concepto del Barroco Castizo en el que la ornamentación siguió siendo

15. AGDBu. Fuentelisendo. Leg. 3.º. L.F. 1702-1740. Cuentas del 7-X-1706. f. 17 Vº.

16. ALMARIC, J.P., *Aranda 1752. Según las Respuestas Generales el catastro del Marqués de la Ensenada*, Tabapress, 1990, Madrid, pp. 78-79.

17. AGDBu. Fuentemolinos. L.F. 1686-1755. Cuentas del 8-VII-1739 y del 29-VI-1753. ff. 142, 256 y 270.

18. CALVO MADRID, T., *La villa de Baños (en La Ribera arandina)*, Caja de Ahorros Municipal de Burgos, Burgos, 1981, p. 102.

19. AGDBu. Torregalindo. Leg. 2.º. L.F. 1735-1835. Cuentas del 17-VIII-1759. Años 1757-1759.

20. ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.ª J., *Desarrollo...*, T.II, pp. 543-544.

fundamental pero superándose los repertorios ornamentales del pleno siglo XVIII, estando ya muy presentes los motivos de clara raigambre rococó. Sus contactos con algunos profesionales de centros artísticos más desarrollados le pudieron hacer que avanzara hacia planteamientos depurados ligados, en parte, al Barroco Cortesano. En este sentido, hemos de señalar que fue muy importante, en su carrera profesional, la ejecución del retablo mayor de la villa de Guzmán, que tuvo lugar hacia 1785, en la que siguió la traza del arquitecto de Peñafiel Manuel de los Cobos, que se define por sus caracteres claramente clasicistas. El hecho de que se hallara asentado en Aranda, en estos años finales del XVIII, no quiere decir que estuviera aislado de su entorno y que no se contara con él para algunas importantes actuaciones fuera del ámbito de la comarca. Así sabemos que, en 1769, presentó una traza para el retablo mayor de la iglesia del Salvador de Peñafiel. Al final, el proyecto que se escogió no fue el suyo, pero debía ser ciertamente notable su habilidad técnica y su reconocimiento ya que esta fábrica parroquial le encargó que diera las condiciones para la ejecución de esta obra hoy lamentablemente desaparecida²¹.

Roa también tuvo un importante papel como centro de producción de obras retablísticas en el siglo XVIII. A comienzos de la centuria alcanzó un enorme protagonismo el taller de Melchor Rodríguez que desarrolló una notable actividad en localidades como Fuentecén en donde intervino en la ejecución de su retablo mayor²². En los años centrales de la primera mitad del siglo XVIII

estuvo activo, en Roa, el taller del escultor José de la Puebla que realizó algunas obras para iglesias de la zona arandina, como la escultura principal del retablo de San Antonio de Zazuar²³. No sabemos, con certeza, si este maestro estuvo instalado de manera permanente en la población o si su estancia en ella fue meramente coyuntural. En 1752, fecha de redacción del Catastro del Marqués de la Ensenada, no existía en la villa ningún profesional asentado que se dedicara sólo a actividades de ensamblaje. Sí que documentamos algunos artesanos como José de Altamira, Pedro de Olavaria, Francisco Garay y Felipe Cabañas que compartían los trabajos de cantería con los de la madera²⁴, algo que era bastante frecuente en estos años centrales del siglo. No sería extraño que alguno de ellos se encargara de realizar trabajos de ensamblaje ligados a la producción de retablos.

En algunas otras localidades ribereñas también residieron maestros de mayor o menor cualificación. Tomás Ruiz fue un notable ensamblador que consiguió una gran trascendencia como productor de retablos en los años centrales del siglo XVIII, llegando a convertirse en el maestro más destacado de la estética del Barroco exaltado dieciochesco en la comarca. Estuvo asentado, durante la mayor parte de su vida profesional, en la pequeña villa raudense de Valdezate. Hasta ahora, sólo se ha valorado su actuación como la de un maestro local, inserto en unos parámetros estéticos tradicionales²⁵, documentándose, en algunas ocasiones, su traslado coyuntural a otros lugares ribereños, a raíz de la ejecución de un gran trabajo, y desde allí encargándose de satisfacer las demandas de obras

21. VALDIVIESO, E., *Catálogo monumental de la Provincia de Valladolid, T. VIII, Antiguo Partido Judicial de Peñafiel*, Excma. Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, 1975, pp. 166-167.

22. AGDBu. Fuentecén. L.F. 1664-1729. Cuentas de 1696 y 1707.

23. AGDBu. Zazuar Leg. 2°. L.F. 1728-1830. Cuentas de 1730-1736.

24. MOLINERO HERNANDO, F., *Roa de Duero. 1752. Según las Respuestas Generales del Catastro del Marqués de la Ensenada*, Tabapress, Madrid, 1995, pp.75-76.

25. ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.ª J., *Desarrollo...*, T.II, pp. 594-595.

menores²⁶. Sin embargo, su contacto con grandes profesionales de otros focos más desarrollados y su capacidad de adaptarse a las nuevas influencias estéticas nos lo presentan como un singular artista cuya vida y obra merecen ser reconsideradas. Su fama y prestigio le llevaron a traspasar el ámbito de su campo natural de actuación: las tierras de Roa y Aranda. No sólo se documenta su actividad en las tierras burgalesas del Arlanza, ejecutando el singular retablo mayor de la villa de Nebreda²⁷, sino que también tenemos constancia de su labor como ensamblador en algunas importantes localidades vallisoletanas como Peñafiel²⁸. Su estilo se caracteriza por su ampuloso sentido decorativo, presentando, en algunas de sus obras, rasgos que preconizan la estética rococó, sobre todo en lo que a la utilización de repertorios decorativos se refiere. Desde un punto de vista tipológico, sus producciones son relativamente convencionales, aunque, en ocasiones, logra unas ciertas innovaciones como ocurre en el teatral retablo de Jesús Nazareno de Quintana del Pidio que adquiere casi la forma de un retablo-escenario. Colaboró con algunos grandes maestros burgaleses y vallisoletanos, llevando a cabo sus trazas. Esto ocurrió en el mayor de la ermita de la Trinidad de Fuentespina, en el que siguió el diseño del vallisoletano Pedro de Correas²⁹, o el lateral de San Juan del Monte, en el que tuvo como referente

la traza del burgalés José Valdán³⁰. El contacto con estos maestros le permitió ir avanzando en su estilo e introducir novedades artísticas. Dejando a un lado los trabajos que realizó siguiendo los modelos proporcionados por otros maestros, sus obras más interesantes son el retablo mayor de la iglesia de San Miguel de Peñafiel (Valladolid), el de Nebreda y el del Santo Cristo de San Martín de Rubiales. El primero es una monumental máquina, realizada en 1729, que se adapta, perfectamente, en forma de cascarón al presbiterio del templo. Creemos que detrás de este gran trabajo se encuentra un conocimiento, más o menos directo, del retablo mayor trazado por Joaquín de Churriguera, hacia 1703, para la parroquia de Santiago de Medina de Rioseco y cuya ejecución efectiva fue llevada a cabo por Diego de Suano y Francisco Pérez. En la obra de Peñafiel, al igual que en la riosecana, ha triunfado como soporte la columna tallada y el estípite y una enorme tendencia hacia lo ornamental. No descartamos la idea que en estos momentos este profesional intentara asentarse en esta zona que, desde el punto de vista de la demanda, era más dinámica que La Ribera burgalesa³¹. El segundo es una interesante obra, de hacia 1749, que presenta rasgos claramente proto-rococós, lo que evidencia su capacidad de adaptación a los nuevos usos estéticos. Por otro lado, el hecho de que se trate de una

26. Hacia 1733 estaba residiendo en Fuentespina, ya que estaba labrando el retablo mayor de la ermita de la Trinidad. En su taller de esa localidad realizó el pequeño retablo del Santo Cristo de la parroquia de San Juan del Monte (AGDBu. San Juan del Monte. Leg 3.º. L.F. 1713-1755. Cuentas del 11-IV-1735, años 1733-1735).

27. PAYO HERNANZ, R.J., *El retablo...*, T.II, pp. 290 y 291.

28. VALDIVIESO, E., *Op. cit.*, pp. 138.

29. Fue el contacto con Pedro de Correas y con otros artífices y obras de orígenes vallisoletanos lo que llevó a Tomás Ruiz a aprender toda una serie de nuevos repertorios ornamentales, que el maestro utilizó con profusión, como la decoración de telas, placas geométricas de forma oval, motivos vegetales muy nerviosos, etc. y que a veces están preluando lo que van a ser los motivos decorativos rococós.

30. AGDBu. San Juan del Monte. Leg. 3.º. L.F. 1713-1755. Cuentas del 11-IV-1735. Años 1733 a 1735; ZAPARAÍN Y ÁÑEZ, M.ª J., *Desarrollo...*, T.II, p. 595.

31. Sabemos que en 1731 volvió a trabajar en la zona de Peñafiel, en concreto ejecutando el retablo mayor de la iglesia parroquia de Quintanilla de Arriba, en cuya escultura debieron intervenir algunos miembros de la familia de los Sierra (VALDIVIESO, E., *Op. cit.*, p. 240). No descartamos la idea de que se establecieran unos importantes contactos entre Pedro de Sierra y Tomás Ruiz que les llevara a colaborar en distintos proyectos retablistico-escultóricos en La Ribera del Duero.



Tomás Ruiz. Retablo del Santo Cristo de la Iglesia Parroquial de San Martín de Rubiales.

obra inserta en tierras del obispado burgalés, nos evidencia la fama alcanzada por este profesional. Las semejanzas de este trabajo con el mayor de Vadocondes, nos aconsejan que le atribuyamos este último. En relación con el retablo del Santo Cristo de San Martín de Rubiales, que fue ejecutado al mismo tiempo que el más pequeño del Nombre de Jesús que Ruiz hizo para este mismo templo, hemos de señalar que fue realizado al final de su

vida productiva, en torno a 1757 y en él se evidencia el mantenimiento de elementos como la columna con tercio inferior tallado y los dos superiores estriados³². Parece como si en esta producción, realizada ya en sus años finales, se volviera a formas más convencionales, despegándose de algunos de los motivos decorativos sumamente innovadores empleados en otras de sus creaciones. No desechamos la idea de que esto fuera así fruto de un expreso deseo de los comitentes de este trabajo que quizá querían una obra semejante a otras que habían sido realizadas, con anterioridad, por este o por otros maestros. Algunas realizaciones próximas a la comarca, como el retablo mayor de Pinillos de Esgueva, tallado a finales de la década de 1750, se encuentran próximas al estilo de Ruiz. En concreto esta producción presenta notables semejanzas con el retablo mayor de Quintanilla de Arriba (Valladolid), también realizado por este profesional.

Una cierta actividad tuvo el taller de Gumiel del Mercado, en el que estuvo asentado Simón Ruiz en los años finales del XVIII³³. Poco conocemos de este ensamblador que quizá fuera hijo de Tomás Ruiz con quien realizó algunas actividades a mediados del siglo. Este maestro no debió tener demasiado éxito y casi todas sus actividades fueron menores³⁴. Este taller, instalado en esta población, debió coincidir con el del ensamblador Martín Ovejero que también se dedicó a la producción de trabajos menores para las iglesias de la zona³⁵. Hacia 1800, tenía asiento en Peñaranda, el ensamblador José Valverde que hizo algunos interesantes diseños para la comarca³⁶. También, en los años iniciales del XIX debió alcanzar una cierta pujanza el

32. AGDBu. San Martín de Rubiales. Leg. 6.º. L.F. 1741-1794. Cuentas del 26-VI-1759. Años 1757 y 1758.

33. AGDBu. Torregalindo. Leg. 2.º. L.F. 1735-1835. Cuentas del 8-VII-1779.

34. PAYO HERNANZ, R.J., *El retablo...*, T.II, p. 438.

35. AGDBu. Anguix. Leg. 3.º. L.F. 1709-1759. Cuentas del 21-V-1742. f. 213.

36. AGDBu. Fuentecén. L.F. 1792-1850 Cuentas de 1806-1808.

taller de Gumiel de Izán, en donde estuvo instalado el ensamblador Manuel Domingo que realizó algunas interesantes producciones para la comarca³⁷.

Un cierto protagonismo tuvo el taller de ensamblaje y escultura de Quintana del Pidío. En los años centrales del siglo XVIII aquí estuvo instalado el escultor José de Sota. Las únicas obras documentadas, en las tierras arandinas, de este profesional son la modesta escultura de piedra de San Pedro que preside la portada de la iglesia de Sotillo de la Ribera que fue labrada en 1771 y la no menos modesta talla de Cristo a la columna del retablo de la Dolorosa de Fuentelcéspedes³⁸. A pesar del deficiente conocimiento que tenemos de su vida y obra, creemos que debió llegar a tener una cierta trascendencia pues logró introducir algunas de sus producciones en las tierras vallisoletanas. En concreto sabemos que desde 1753 trabajó para la parroquia de Piñel de Arriba (Valladolid) en la que ejecutó las esculturas de uno de sus colaterales y las del retablo mayor³⁹. En la villa de Fuentelcéspedes existió, en los años centrales del siglo XVIII, un taller de ensamblaje a cuyo frente se encontraba el modesto maestro local Manuel Pascual que, en estos momentos, talló distintos trabajos para la localidad⁴⁰, aunque sospechamos que sus producciones se extendieron a otras localidades de la zona, tal y como prueba su presencia en la villa de Fuentemolinos ampliando su retablo mayor⁴¹.

Los maestros burgaleses

Burgos aportó, a lo largo del siglo XVIII, importantes maestros que trabajaron en algunas de las más destacadas producciones lignarias del siglo XVIII en la comarca del Duero. Ya hemos señalado que hubo una cierta fluidez de profesionales que acudieron desde la capital burgalesa hasta distintas localidades ribereñas para trazar o ejecutar notables trabajos. Pero también algunos lugares del sur de la diócesis burgalesa se beneficiaron de la actuación de profesionales ribereños.

Uno de los retablistas más interesantes que trabajaron en la comarca burgalesa fue Diego de Suano⁴². Su estilo deriva, en una primera etapa productiva, del de Fernando de la Peña. A partir de su participación, en 1703, en el magno proyecto del retablo de Santiago de Medina de Rioseco (Valladolid), diseñado por Joaquín de Churriguera, pasó a depender del de ese profesional. Su fama le llevó a tener un amplísimo ámbito geográfico de trabajo que fue desde la ciudad de Burgos, pasando por la cuenca del Arlanza, hasta llegar a La Ribera del Duero. Sabemos que en 1696 estaba instalado en la villa vallisoletana de Pesquera de Duero donde, sin duda, estaba intentando abrirse un nuevo mercado y donde estaría realizando algunas obras⁴³. En esa fecha, contrató

37. AGDBu. Castrillo de la Vega. Leg. 3.º. L.F. 1796-1864. Cuentas del 25-V-1825. Años 1822 y 1823; Cuentas del 11-I-1827. Años 1824 y 1825.

38. ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.ª J., *Desarrollo...*, T.II, p. 466; ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.ª J.: *Fuentelcéspedes, la villa y su patrimonio: siglos XVII y XVIII*, San Sebastián, 1998, p. 195.

39. VALDIVIESO, E., *Op. cit.*, pp. 222-223.

40. ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.ª J.: *Fuentelcéspedes...*

41. AGDBu. Fuentemolinos. L.F.1686-1755. ff. 270 y 272 Vº.

42. PAYO HERNANZ, R.J., *El retablo...*, T.II, p. 141-161.

43. Quizá Suano estaba asentado en esta villa vallisoletana interviniendo en la realización del retablo mayor de Nuestra Señora de Rubialejos, cuyo estilo coincide, en parte, con el de este profesional antes de su entrada en contacto Joaquín de Churriguera. Curiosamente esta obra fue dorada por Manuel de la Serna y por los burgaleses Andrés Carazo y Diego Pérez Camino a mediados de la centuria (VALDIVIESO, E., *Op. cit.*, p. 181).

el retablo de Nuestra Señora de Hoyales de Roa⁴⁴. Se trata de una obra tetrástita, salomónica y un claro ejemplo de lo que es el Barroco Castizo exaltado. Las semejanzas con el retablo del Santo Cristo de esta localidad aconsejan que atribuyamos este trabajo a este ensamblador. En estos mismos momentos, y aprovechando su estancia en esta zona, ejecutó el retablo mayor de la iglesia de Mambrilla de Castrejón⁴⁵ que fue dorado muchos años más tarde⁴⁶. Se trata de una producción salomónica, con estípites en el remate, lo cual nos prueba un cierto sentido avanzado en su



Diego de Suano. Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Mambrilla de Castrejón.

concepción, pero aún los repertorios ornamentales y el resto de los soportes empleados responden a su etapa estética anterior a su actuación en Medina de Rioseco.

Curiosamente, el maestro Juan Galerón, que tuvo asentado su taller en Sasamón en los años finales del siglo XVII, también trabajó para la comarca de La Ribera. Quizá, comprobando que la actividad profesional que podría desplegar en esa zona de las inmediaciones de Burgos había llegado a su límite, en los años finales de la década de los Ochenta, decidió trasladarse a la diócesis oxomense para iniciar una nueva andadura profesional, vislumbrando unas perspectivas de trabajo más despejadas, aunque allí le sorprendió la muerte, poco después de culminar el gran retablo mayor de Olmedillo de Roa, ejecutado hacia 1690⁴⁷. Se trata de una producción que muestra el débito que este profesional tuvo con respecto a Policarpo de la Nestosa, el gran introductor de la estética del Barroco Salomónico exaltado en la comarca burgalesa. Este trabajo, junto con el retablo de Villovela de Esgueva, se convirtió en claro y temprano referente de la evolución del retablo ribereño en su camino hacia el triunfo de la arquitectura frente al equilibrio entre el ensamblaje y la escultura de momentos anteriores.

Dos de los más singulares profesionales burgaleses de la primera mitad del Setecientos también desplegaron una cierta actividad en La Ribera. Nos referimos a fray Pedro Martínez y a José Valdán. El primero fue uno de los artistas más cultos de todos aquellos que trabajaron en el siglo XVIII burgalés. Su condición de lego benedictino le facilitó una vida relativamente cómoda, el acceso a las fuentes

44. AHPBu. Leg. 2188. 1696. ff. 823-824.

45. AGDBu. Mambrilla de Castrejón. Leg. 3.º. L.F. 1696-1749. Cuentas del 15-IX-1700. Años de 1696 a 1699).

46. AGDBu. Mambrilla de Castrejón. Leg. 3.º. L.F. 1750-1794. Cuentas del 4-IX-1781.

47. AGDBu. Olmedillo de Roa. Leg. 3.º. L.F. 1691-1750. Cuentas del 30-VI-1691. f. 21.

de conocimiento artístico de tipo tratadístico y la posibilidad de emprender viajes al servicio de la orden que, a la vez, le sirvieron como complemento en su formación⁴⁸. Tuvo una labor mixta volcada, por un lado, en la práctica y, por otro, en la redacción de textos teóricos, hoy lamentablemente perdidos y sólo conocidos a través de referencias indirectas. Su cargo como veedor de obras del arzobispado le hizo desplazarse por toda la diócesis, siendo requerido, en bastantes ocasiones, en los territorios oxomenses. Aunque en las localidades de esta zona desplegó actividades de índole esencialmente arquitectónica, en sentido estricto, también debió intervenir en algunos proyectos retablisticos, sobre todo en Gumiel de Izán. El ensamblador navarro, pero asentado en Burgos, José Valdán, notable cultivador de la estética churrigueresca en los años centrales del XVIII, también fue reclamado en La Ribera para ejecutar el desaparecido retablo mayor de la iglesia conventual de San Francisco de Aranda, que había sido diseñado por Pedro de Correas⁴⁹, lo que prueba la fama y reconocimiento de que disfrutaba en estos momentos.

Una de las dinastías artísticas burgalesas que más importancia logró, a lo largo del siglo XVIII, fue la de los Romero, que llenaron con sus producciones escultóricas buena parte del siglo XVIII burgalés⁵⁰. Su estilo transitó desde las sendas del barroco castizo hasta rozar el Neoclasicismo, pasando por un barroco cortesano fruto de sus contactos, directos o indirectos, con los maestros madrileños de los años centrales del Setecientos. Dedicados exclusivamente a la ejecución de obras

escultóricas, sus realizaciones fueron reclamadas por iglesias de esta comarca cuando éstas querían verificar trabajos dotados de una cierta calidad. Aunque es cierto que en La Ribera, en particular, y en el obispado oxomense, en general, había buenos ensambladores, en la segunda mitad del Setecientos, no existían tan buenos maestros de escultura, no pasando los ejecutores de imágenes de meros artesanos. Por ello, los trabajos más cualificados o bien se reclamaban a Madrid o a Valladolid. Cuando la obra no era tan importante, pero se la quería dotar de una cierta trascendencia visual, se podía recurrir a los talleres de Burgos que producían obras de mejores calidades que las arandinas o las oxomenses. Una de las grandes empresas retablisticas del XVIII en la zona fue el retablo mayor de la iglesia de Vadocondes, cuyas tallas fueron labradas por Manuel Romero Puelles Elcarreta en 1753⁵¹. Nos encontramos ante una serie de imágenes cuyo estilo se puede calificar como transitivo entre la estética barroca exaltada tradicional y la cortesana de raigambre rococó. En 1797, la iglesia parroquial de Santa Cruz de la Salceda, había pagado a Manuel Benigno Romero, hijo del anterior, la elevada cantidad de 540 reales por una imagen de San José, hoy desaparecida⁵².

Los maestros vallisoletanos a finales del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII

Valladolid fue, a lo largo del siglo XVIII, uno de los centros artísticos más destacados de la Cuenca del Duero, manteniendo una gran vitalidad

48. PAYO HERNANZ, R.J., *El retablo...*, T.II, pp. 181-194.

49. PAYO HERNANZ, R.J., *El retablo...*, T.II, pp. 197-203.

50. PAYO HERNANZ, R.J., *El retablo...*, T.II, pp. 242-248, 405-416.

51. AHPBu. P.N. Leg. 7135/1. ff. 191-192.

52. En las cuentas de fábrica no se cita exactamente que fuera Manuel Benigno Romero el autor de esta obra ya que sólo se menciona el apellido. Sin embargo, lo alto de la cifra nos hace pensar en la figura de Manuel Benigno Romero, que estaba en el cenit de su reconocimiento profesional, y no en la de ninguno de los otros familiares que no llegaron a alcanzar su fama (AGDBu. Santa Cruz de la Salceda. Leg. 3.º. L.F. 1756-1836. Cuentas del 12-I-1797. f. 224).

en lo que a producción escultórica se refiere. Sus talleres no sólo fueron capaces de satisfacer las demandas de la diócesis vallisoletana sino que también tuvieron la suficiente fuerza como para enviar trabajos a los territorios adyacentes e incluso a lugares alejados.

A finales del siglo XVII, detectamos la presencia en la comarca de algunos interesantes profesionales, como Blas Martínez de Obregón, que fue maestro mayor del arzobispado de Valladolid y que en virtud de la fama que le proporcionaba este empleo logró trascender el ámbito de esta diócesis⁵³. En 1690 había dado la traza del retablo mayor de Anguix que fue ejecutado por Alonso Pardo y tasado por el también maestro vallisoletano Alonso del Manzano⁵⁴. Se trata de una importante producción de un exaltado barroco castizo que sufrió algunos procesos de modificación, con respecto a sus caracteres estructurales originales ya que, al parecer, se le añadió un remate para adaptarla al testero presbiterial⁵⁵. No fue esta la única vez que encontramos a Martínez de Obregón en la comarca ribereña ya que en 1686 había intervenido en uno de los diseños de la sillería de la Colegiata de Peñaranda⁵⁶.

El gran ensamblador Pedro de Correas fue reclamado en 1729 para dar el diseño del retablo mayor de la conventual de San Francisco en Aranda de Duero y dos años más tarde el de la ermita de la



Blas Martínez de Obregón (traza). Alonso Pardo (ensamblaje). Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Anguix.

Trinidad de Fuentespina⁵⁷. Aunque ninguna de estas dos obras fueron realizadas efectivamente por este maestro, el hecho de que se le reclamara nos muestra el interés que tenían los comitentes ribereños

53. Martín González señala que Martínez de Obregón fue un destacado profesional que, junto con Alonso del Manzano y los Billota, con los que colaboró, contribuyó a la implantación de una manera de entender el retablo Barroco basada en la exaltación decorativa (MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *Escultura Barroca Castellana*, T.I, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1959, pp. 136, 304, 306, 308, 311, 318, 319 y 420). En algunas zonas de la archidiócesis burgalesa encontramos también sus intervenciones como perito (PAYO HERNANZ, R.J., *El retablo...*, pp. 58 y 523).

54. AGDBu. Anguix. Leg. 3.º. L.F. 1572-1714. Cuentas del 9-VI-1690 y 2-VI-1692.

55. AGDBu. Anguix. Leg. 3.º. L.F. 1761-1875. Cuentas del 16-VII-1766. f. 44.

56. ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.ª J., *Desarrollo...*, T.II, p. 377.

57. ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.ª J., "Dos obras vallisoletanas en La Ribera arandina. Los retablos principales del convento de San Francisco de Aranda de Duero y de la ermita de la Santísima Trinidad de Fuentespina", en *Estudios de Arte Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, 1995, pp. 465-466.

por atraer a la zona artistas de calidad cuando se quería realizar un trabajo singular.

Los Sierra en La Ribera del Duero

La Ribera del Duero, en su sector más oriental, sobre todo en aquellos pueblos de la tierra de Roa, tuvo un notable influjo de los talleres vallisoletanos y de los talleres riosecanos. Un acercamiento puntual a la presencia del importante taller riosecano de los Sierra ha sido llevado a cabo en los últimos años a través de algunos trabajos⁵⁸. Esta familia alcanzó un enorme protagonismo en la actividad escultórica castellana, en las décadas finales del siglo XVII y en el siglo XVIII, trabajando no sólo para la comarca vallisoletana sino también extendiendo su campo de influencia a otros territorios próximos. Este clan familiar estuvo encabezado por Tomás de Sierra, natural de Santalla en El Bierzo. Trasladado a Valladolid, acabó instalándose en Medina de Rioseco, donde existía un importante taller escultórico desde el siglo XVII que, en gran medida, se vio reactivado merced a su llegada. Sus hijos Pedro, Francisco, José y Tomás también se dedicaron a las actividades artísticas. Pedro se instaló en Valladolid y fue el más destacado de todos. Aunque continuó con el taller paterno, consiguió una formación más abierta que la de la mayoría de los artífices vallisoletanos del momento ya que tuvo intensos contactos con los Tomé y con algunos escultores cortesanos que dotaron a su estilo de una gracilidad de carácter rococó que superaba la tradición castiza. El resto de sus hermanos se mantuvo en Medina de Rioseco. De todos ellos, sobresalió Francisco que pudo colaborar en ocasiones con su hermano Pedro. José desplegó una actividad más discreta y Tomás actuó como dorador-policromador⁵⁹.

Francisco de Sierra, presbítero en Medina de Rioseco, compaginó sus tareas religiosas con las artísticas. Para la iglesia de San Martín de Rubiales realizó, hacia 1758, poco antes de su muerte, una imagen de *Nuestra Señora de los Dolores*, que toma como referente directo la talla de la *Virgen de las Angustias* de Valladolid y por la que cobró 700 reales⁶⁰. Recordemos que su padre Tomás había labrado, casi con toda seguridad, la famosa talla riosecana que también reproduce el modelo de Juni. La diferencia fundamental entre la presunta obra del padre y la de hijo, realizada para San Martín de Rubiales, estriba en el hecho de que



Francisco de Sierra. Dolorosa. Retablo del Santo Cristo de San Martín de Rubiales.

58. URREA FERNÁNDEZ, J., "La escultura barroca en la comarca de Aranda de Duero", en *Dueros del Barroco, Biblioteca 19. Estudios e Investigación*, Ilmo. Ayuntamiento de Aranda de Duero, Aranda de Duero, 2004, p. 264.

59. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Escultura Barroca en España. 1600-1770*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 1983, pp. 455-468.

60. AGDBu. San Martín de Rubiales. L.F. 1741-1791 (6). Cuentas de 7-II-1760. Años de 1758 y 1759.

la primera está dotada de una enorme calidad siendo sumamente fiel al original del siglo XVI, aunque dulcificando a la dieciochesca sus rasgos, mientras que la talla de la localidad ribereña se define por un tratamiento mucho más somero y un tanto más burdo. Esta talla está en clara relación con la que se conserva en la parroquia de Fuentecén y que fue ejecutada para don Alonso Pascual de Haza, y para la cual mando edificar una capilla con su correspondiente retablo en 1708. Parece muy improbable, por lo tanto, que fuera Francisco de Sierra, quien tallara la Virgen de Fuentecén ya que el estilo de la misma, aún reproduciendo un mismo modelo, difiere del de la de San Martín de Rubiales. Por otro lado, no creemos que fuera tampoco Tomás de Sierra quien se



Dolorosa. Iglesia Parroquial de Fuentecén.

encargara, directamente, de la realización de esta pieza porque la calidad de sus producciones, en general y la de la Virgen de Medina de Rioseco en particular, es muy superior. No descartamos, empero, que fuera algún miembro de su taller quien hiciera una copia de esta pieza para la población burgalesa⁶¹. A pesar de que descartamos, con plena certeza, la intervención de Francisco de Sierra en esta obra sí que tenemos constancia de su participación en algunos interesantes programas escultóricos para Fuentecén. Hacia 1755, la fábrica de esta localidad mandó construir dos retablos laterales dedicados a Nuestra Señora del Rosario y a Santa Catalina cuyo coste ascendió a 7.350 reales de vellón, costando las imágenes del primero 800, siendo realizadas por un maestro al que las Cuentas de la Parroquia no mencionan. Sí que es mencionado Francisco de Sierra como autor de las representaciones escultóricas del segundo retablo, cobrando por sus trabajos 870 reales⁶². Las imágenes del retablo de Santa Catalina son un movido *San Isidro*, un santo franciscano que quizá deba identificarse con *San Pascual Bailón* y una talla, para el remate, que representa a *San Gregorio en cátedra*. Esta última guarda bastantes semejanzas con la de *San Pedro* que este escultor hizo, en 1743, para la localidad de Mucientes en Valladolid, tanto en lo que se refiere a la pose como en lo tocante a los ornamentos litúrgicos. La titular, Santa Catalina, es una pieza de tradición tardo-romanista de hacia 1600, aprovechada del antiguo retablo que para esta santa mandaron ejecutar, en 1599, Francisco Ordóñez y su esposa Isabel Ordóñez tal y como se indica en una cartela reaprovechada. Las imágenes del retablo del Rosario son una *Nuestra Señora* de vestir, un *San Francisco*, un *Santo Domingo* y una *Santa Teresa*, que también nos atrevemos a señalar que son obra

61. Como sabemos el éxito que tuvo esta composición juniana, incluso en el barroco avanzado, fue muy notable (VARIOS AUTORES, *Pequeñas imágenes de la Pasión*, Museo Nacional de Escultura, 1987, pp. 40-45 y MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Juan de Juni. Vida y obra*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1974, p. 371.

62. AGDBu. Fuentecén. L.F. 1730-1761. Cuentas de 1754 a 1756. ff. 208 Vº y 209.



Francisco de Sierra. San Gregorio. Retablo de Santa Catalina de la Iglesia Parroquial de Fuentecén.

de Francisco de Sierra, debido a su enorme calidad, muy superior a la que definía al resto de los maestros locales en estos años. Incluso, en la de la santa abulense, detectamos una clara pervivencia de modelos fernandescos que este maestro habría podido conocer en el taller de su padre que los mantuvo, en parte, vivos en los años finales del XVII y en los iniciales del XVIII. Sin embargo, todas estas tallas tienen unos rasgos definidos por una delicadeza de raigambre proto-rococó,

aspecto que queda realizado por la bella policromía que realizó, hacia 1764, el maestro Esteban Hernando, vecino de Aranda de Duero⁶³.

La iglesia de Fuentemolinos también reclamó la presencia de Francisco de Sierra. El viejo retablo mayor, realizado por Francisco de la Cabada hacia 1680⁶⁴, se había quedado pequeño tras las labores de ampliación del presbiterio de la citada fábrica que se llevaron a cabo en el siglo XVIII. A mediados del siglo, en torno a 1753, se reclamaron las labores de los ensambladores Manuel Pascual, vecino de Fuentelcéspedes, y Bartolomé García, vecino de Aranda, para que adaptaran esta antigua pieza al nuevo ámbito presbiterial, construyendo una estructura lignaria que lo envolviera. El maestro riosecano talló siete relieves, en tondo, con otras tantas efigies de las Virtudes Teologales y Cardinales, realizando una labor de caracteres formales discretos encargándose del dorado Pedro Portela, vecino de Peñafiel, y León del Rey y Perea⁶⁵. Aunque no se trata de un conjunto de una notable calidad sí que mejoró las posibles actuaciones de los talleres locales. Los bustos muestran un movimiento y nerviosismo en el tratamiento de los paños que los profesionales ribereños no eran capaces de imprimir a sus producciones en estos años.

Otro de los lugares de La Ribera raudense que también evidenció la presencia de las obras de los talleres riosecanos fue Fuenteliso. En 1737, la fábrica pagó a un maestro de Medina de Rioseco 650 reales por hacer las tallas de *San Francisco Javier* y *San Bartolomé*⁶⁶. No sabemos quién hizo estos trabajos pero debió ser el taller de Pedro de

63. Este maestro recibió 7.364 reales por dorar el retablo de Santa Catalina, con sus imágenes, y por otros trabajos menores (AGDBu. Fuentecén. L.F. 1761-1835. Cuentas de 17654 a 1766. f. 37). Aunque no hay datos acerca del dorado del retablo de Nuestra Señora del Rosario debió ser este mismo profesional quien intervino en tales trabajos.

64. AGDBu. Fuentemolinos. L.F. 1617-1686. Cuentas de 23-I-1680.

65. AGDBu. Fuentemolinos. L.F. 1686-1755. ff. 270 y 272 Vº.

66. AGDBu. Fuenteliso. L.F. 1702-1764. Cuentas del 6-IX-1737. f. 24.



Francisco de Sierra. Relieves de las Virtudes.
Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Fuentemolinos.

Sierra (residente en aquellos años en la ciudad de los Almirantes) o su hermano Francisco el que se encargaría de la realización de tales esculturas. Creemos que una de estas obras, en concreto la de *San Bartolomé*, se encuentra, en la actualidad, en el remate del retablo del Santo Cristo. Se trata de una dinámica imagen que presenta unos caracteres sumamente barroquistas y que destaca, frente a las producciones de los talleres locales, por su notable calidad derivada del virtuoso tratamiento de los plegados, de caracteres muy menudos, y de la dignidad con que el autor ha dotado al rostro, aspectos que se hallan ausentes entre los escultores locales. Lo cierto es que la iglesia debió quedar sumamente satisfecha con estas realizaciones pues, en 1745, se documenta el pago de 1.395 reales entregados a un maestro vallisoletano por la realización de la escultura de *San Pedro ad vincula*, de la *Resurrección* y del *Bautista* para el retablo mayor⁶⁷. De las tres, la que mayor calidad evidencia es la del

titular *San Pedro*, representado en el momento de su liberación. El nerviosismo de los paños, ejecutados de una manera sumamente virtuosa, nos pone en relación esta producción con alguno de los trabajos de Pedro de Sierra, aunque también muestra conexiones con las obras de Francisco, que se erige en el candidato más probable a su ejecución teniendo en cuenta que ya, en estos años, no debía residir en Medina sino en Valladolid. Las otras dos tallas son mucho más convencionales y se muestran, claramente, como producciones de taller. Sin duda del taller de algunos de estos dos profesionales, aunque nos inclinamos más por Francisco, debió salir la *Dolorosa* que se custodia en esta localidad y que es un magnífico ejemplo de unión en la tradición estética juniana y la fernandesca, como desarrollaremos posteriormente.

Pedro de Sierra y José de Sierra aparecen documentados en la realización de algunas otras

67. AGDBu. Fuenteliso. L.F. 1702-1764. Cuentas del 11-IX-1745. f. 121.

importantes obras ribereñas⁶⁸. Sabemos que Pedro de Correas diseñó el desaparecido retablo del convento de San Francisco de Aranda de Duero, en 1729, y que Pedro de Sierra, aún residente en Medina de Rioseco se encargó de las esculturas del mismo que desaparecieron, salvo las de *San Joaquín* y *Santa Ana*, custodiadas hoy en la iglesia de San Juan. Son dos tallas de elegantísima factura emparentadas, en parte, con las que presiden el retablo mayor de la iglesia parroquial de Rueda, aunque esta obra se ejecutó en 1740, con lo cual los modelos arandinos son previos. En 1730, Correas trazó el retablo mayor de la ermita de la Trinidad de Fuentespina, siendo aprobado su proyecto por fray Pedro Martínez y encargándose de la realización efectiva del trabajo el ensamblador Tomás Ruiz en 1731. De las tallas, salvo de la titular, se encargó José de Sierra, que también hizo las de los retablos laterales, hacia 1739, cuyo ensamblaje fue realizado igualmente por Tomás Ruiz. Las esculturas del retablo mayor, de cánones relativamente esbeltos, formas movidas, paños nerviosos, se definen por su mediana calidad, aunque presentan los rasgos característicos de la escuela riosecana de estos años. Las mismas características tienen las de los retablos laterales.

El modelo de *Santa Ana* que Pedro de Sierra labró para el convento de San Francisco de Aranda y que se custodia, en la actualidad, en la parroquia de San Juan, y a la que nos hemos referido anteriormente, se halla presente en la escultura que representa a esta santa de la parroquia de Nava de Roa. Se trata de una obra de elegantísima factura, posterior a 1729, ya de mediados de la centuria, en donde se ha reducido la violencia del plegado de paños. No se trata de un trabajo de calidad inferior al arandino y sospechamos que puede ser también un trabajo riosecano salido, en este caso, del taller de Francisco de Sierra. El sistema de pliegues de esta obra se halla muy cercano al que define las esculturas de los colaterales de Fuentecén.



Pedro de Sierra. San Pedro ad vincula. Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Fuentelisingo.



Santa Ana. Iglesia Parroquial de Nava de Roa.

68. ZAPARAÍN YÁNEZ, M.ª J., "Dos obras ...", pp. 465-466.

Coincide con estas piezas en la forma rugosa con que se solucionan los paños. Fuera de la comarca de La Ribera, también existen algunas creaciones que nos recuerdan a este profesional, como el retablo mayor de la iglesia de San Juan de Castrojeriz, procedente del extinto convento de San Antón. En la arquitectura de esta obra se detectan algunos elementos decorativos tomados de los Tomé. En él se ubicaban dos tallas de *San Joaquín* y *Santa Ana*, muy parecidas a las del retablo mayor de Rueda y a las que se custodian en San Juan de Aranda⁶⁹.

Otros artistas vallisoletanos en La Ribera del Duero en el siglo XVIII

Junto a estos nombres, tan importantes dentro de la historia del retablo y de la escultura en Castilla, tenemos otros menos sonoros, pero que también contribuyen a demostrar la influencia que ejercieron estos talleres en la zona. El casi desconocido escultor Manuel Gautica, residente en Valladolid, ejecutó la talla de la *Asunción* del retablo mayor de Mambrilla de Castrejón hacia 1726⁷⁰. Este retablo, que había sido labrado por Diego de Suano hacia 1696, probablemente fue completado con imágenes realizadas por artistas locales y, casi con toda seguridad, el resultado final no fue excesivamente satisfactorio. También pudo ocurrir que se aprovechara parte de la imaginería del primitivo retablo. Por ello, pasado un tiempo se decidió realizar una nueva representación de la titular. Quizá no se encontró ningún maestro local capaz de labrar una obra dotada de una cierta dignidad formal y por ello se recu-

rió a los talleres vallisoletanos. El hecho de que la fábrica no quiso escatimar en gastos, en relación con esta dinámica imagen, queda demostrado en que costó casi 2.000 reales. Sabemos que, en 1736, un Antonio de Gautica labró en piedra la talla de la portada principal de la ermita de la Santísima Trinidad de Fuentespina, reproduciendo el modelo lignario bajomedieval que se conserva en el interior. Quizá este maestro fuera hijo o hermano de Manuel.

La presencia de artífices de Valladolid queda también evidenciada en los últimos momentos del Setecientos. En torno a 1779, encontramos realizando algunas importantes obras de ensamblaje para la iglesia parroquial de Fuentelisendo al maestro tallista vallisoletano Rosendo Díaz⁷¹. En la década de los Ochenta, tuvo un gran protagonismo, como introductor y difusor de los caracteres del Neoclasicismo en la zona, la figura del arquitecto Pablo Álvaro, cuya importante actuación en Peñaranda de Duero fue acompañada por la de otros profesionales vallisoletanos, como el pintor Ramón Canedo⁷². A finales del siglo XVIII, las iglesias de la comarca recurrieron, en bastantes ocasiones, a maestros instalados en Peñafiel ya fueran escultores, ensambladores o doradores. A mediados del siglo XVIII, el polifacético maestro Damián de Amusco, vecino de esta localidad, realizó una serie de trabajos menores de ensamblaje y las figuras de unos serafines para la iglesia parroquial de Fuentecén⁷³. De este profesional tenemos una amplia actividad documentada en la localidad en la que estaba asentado y en algunas de las villas de los contornos⁷⁴. Sabemos que el maestro de

69. PAYO HERNANZ, R.J., *El retablo...* T.II, pp. 476-477.

70. AGDBu. Mambrilla de Castrejón. Leg. 3.º. L.F. 1696-1749. Cuentas del 5-XII-1726. Años 1725 y 1726.

71. AGDBu. Fuentelisendo. Leg. 3.º. L.F. 1747-1791. Cuentas del 9-I-1779. Años de 1775 a 1779. f. 116.

72. IBÁÑEZ PÉREZ, A.C., "La introducción del Neoclasicismo en Burgos. Retablos y escultura", *Academia*, N.º 69, 1989, p. 68 y ss.

73. AGDBu. Fuentecén. L.F. 1730-1761. Cuentas de 1752 a 1754. f. 189.

74. VALDIVIESO, E., *Op. cit.*, pp. 29, 46, 129, 141, 145, 151, 166, 206, 219, 244).

Peñañiel Pedro de Bahamonde⁷⁵ realizó, en 1785, un relieve con la Transverberación de Santa Teresa que se ubicó en el retablo del Santo Cristo de Fuentelcéspedes, que había sido ejecutado a finales del siglo XVII⁷⁶. Su actividad en la villa vallisoletana debió ser muy intensa. En 1777 se documentan distintos trabajos de ensamblaje que realizó en el coro bajo de la parroquia de San Miguel de esta localidad⁷⁷. Cuando en 1785, la iglesia parroquial de Guzmán quiso construir un nuevo retablo mayor acudió al maestro de Peñañiel Manuel de los Cobos⁷⁸, quizá intentando lograr una producción más depurada que la que un artista de La Ribera burgalesa hubiera podido desarrollar, aunque al final el trabajo lo llevó a cabo el maestro arandino Manuel de Oria siguiendo las trazas del vallisoletano⁷⁹. El arquitecto Felipe Durán, asentado en Peñañiel, realizó en 1796 cuatro retablos, hoy desaparecidos, para la iglesia de Santa Cruz de la Salceda⁸⁰. Su fama debió ser relativamente importante pues en su casa desarrollaron parte de su proceso formativo algunos profesionales ribereños

como García Pintado. Todavía, en 1824 encontramos a algunas parroquias que solicitaban obras de este centro productivo⁸¹.

Los maestros cortesanos

La Ribera no quedó al margen de la incidencia de las actuaciones de maestros cortesanos, sobre todo a raíz de la promoción de grandes mecenas vinculados con la capital. En este sentido, fueron las actuaciones llevadas a cabo en la Colegiata de Peñaranda de Duero, puesta bajo el patronato de los condes de Miranda, las más destacadas al respecto. Así, esta iglesia contó con la intervención, en el diseño de su retablo mayor, de uno de los más reputados arquitectos del momento, Ventura Rodríguez, encargándose de la ejecución de las tallas el también maestro cortesano Alfonso Giraldo Bergaz⁸². Esta obra, junto a los retablos-relicarios que se ejecutaron poco después en este templo, se convirtieron en un claro elemento favorecedor de la consolidación

75. Muy probablemente se trate de un hijo de Pedro de Bahamonde que desplegó una amplísima actividad artística en Valladolid, en su comarca y en Palencia en las décadas finales de la primera mitad del siglo XVIII. Se caracteriza por un estilo sumamente nervioso que lo define como un importante maestro del Barroco exaltado (MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Escultura Barroca en España...*, p. 451). Este maestro llevó a cabo una notable actividad en Peñañiel y sus contornos (VALDIVIESO, E., *Op. cit.*, pp. 33, 34, 36, 40, 119, 123, 130, 141, 220, 251, 252, 255, 256, 264).

76. Los retablos del Santo Cristo y de Nuestra Señora que fueron labrados en 1696 y 1697 por Andrés González de Paz, fueron profundamente modificados, en 1784-1785, fechas en la que se eliminó parte de su decoración ligada al Barroco Castizo, se les añadieron nuevos elementos iconográficos y se les dotó de motivos ornamentales rococós, a la vez que se les daba una apariencia acorde con los gustos estéticos tardo-dieciochescos a través de las labores de jaspeado que verificó el maestro dorador Miguel Ximénez (ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.^a J.: *Fuentelcéspedes...* pp. 183-185).

77. VALDIVIESO, E., *Op. cit.*, p. 140.

78. Zaparaín Yáñez señala que fue Manuel de los Cobos quien realizó el diseño de este trabajo (ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.^a J., "La villa de Guzmán durante los siglos XVII y XVIII. Desarrollo urbanístico y arquitectónico", *Biblioteca 9. Estudios e Investigación*, Ilmo. Ayuntamiento de Aranda de Duero, Aranda de Duero, 1994, pp. 66 y 67). Sin embargo no hay constancia documental de ningún maestro que, con este nombre, trabaje en el entorno de Peñañiel. Sin embargo, sí que existe un Manuel de Codos que desplegó una intensa actividad en el entorno de esa villa vallisoletana (VALDIVIESO, E., *Op. cit.*, pp. 261, 264, 292, 293, 297).

79. ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.^a J., "La villa de Guzmán...", pp. 66 y 67.

80. AGDBu. Santa Cruz de la Salceda. Leg. 3.º. Cuentas del 12-I-1797. Año de 1796.

81. Sabemos que la fábrica de Mambrilla de Castrejón solicitó diversos trabajos de ensamblaje al taller del ensamblador Patricio García (AGDBu. Mambrilla de Castrejón. Leg. 3.º. L.F. 1811-1887. Cuentas del 20-X-1823).

82. IBÁÑEZ PÉREZ, A.C., *Op. cit.*, p. 68 y ss.



Relicario del Convento de la Domus Dei de La Aguilera.

del Neoclasicismo en la zona, no sólo desde una perspectiva arquitectónica, sino también en lo que se refiere a la policromía de los ensamblajes y de las tallas. También, ligado al mecenazgo destacado de los condes de Miranda, se encuentra el mueble de la Capilla de las Reliquias del Convento de la Domus Dei de La Aguilera. El relicario fue diseñado, a mediados del siglo XVIII, dentro de unos planteamientos formales claramente ligados al Barroco Clasicista, por el madrileño José de Hermosilla quien trazó una obra de depurada linealidad⁸³. Quizá los pocos elementos barroquistas que aparecen en esta producción se deban a la intervención efectiva del ensamblador palentino Manuel Becerril, muy vinculado aún al mundo rococó⁸⁴. En este conjunto, al contrario de lo que ocurre en Peñaranda, se produjo una cierta dialéctica entre la idea, de orígenes cortesanos, y la realización efectiva en la que la plasmación se hizo con algunas concesiones a las formulaciones estéticas tradicionales.

Los maestros cántabros

Resulta bien conocido que los maestros cántabros llenaron con sus producciones buena parte de las tierras castellanas. Estos profesionales, cuya influencia en Castilla comenzó a declinar a partir de mediados del Setecientos, a veces se instalaron, con una vocación definitiva, lejos de su solar natal pero lo más habitual fue que siguieran manteniendo estrechos contactos con su lugar de origen y que volvieran a él siempre que pudieran. La Diócesis de Burgos fue una especial receptora de las producciones de estos maestros, que recorrían sus lugares con gran facilidad, debido a que las tierras cántabras formaban parte del arzobispado burgalés. Desde aquí fue frecuente que pasaran a las tierras de La Ribera. En el siglo XVII, se documenta la presencia de importantes maestros de la Montaña que contribuyeron con sus trabajos al desarrollo de la escultura y del retablo en la

83. Sin duda que estas características derivan del carácter clasicista del que se encontraba impregnado este maestro de formación romana (SAMBRICIO, C., *La arquitectura de la Ilustración*, Colegio Superior de Arquitectos de España. Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1986, pp. 109-146).

84. ZAPARAÍN Y ÁÑEZ, M.^a J., *Desarrollo...*, T.II, pp. 483-484.

comarca o en sus aldeaños. Debió ser tan notable el número de montañeses que trabajaban en estas tierras, en los años centrales de esta centuria, que incluso los obispos oxomenses, tomaron cartas en el asunto señalando que si éstos no se habían instalado en La Ribera de manera definitiva con sus familias debían regresar una vez al año a reencontrarse con sus mujeres⁸⁵. Muchas y muy importantes son las obras lignarias que ejecutaron en estas tierras. Algunas se convirtieron en un claro paradigma en lo que a renovación de las formas se refiere. Un ejemplo lo tenemos en el retablo mayor de Villovela de Esgueva que fue labrado, siguiéndose las condiciones que había dado, en 1683, el ensamblador cántabro Antonio Tagle, adjudicándose el trabajo Francisco de Isequilla, también de ascendencia montañesa, que en aquellos momentos se encontraba residiendo temporalmente en la villa de Aranda, por lo que hemos de suponer que estaría realizando alguna obra en esa localidad⁸⁶. No creemos que ni Tagle ni Isequilla se instalaran definitivamente en ningún lugar concreto de La Ribera, sino que más bien se dedicaron a recorrer estas tierras como se demuestra en que en algunos momentos se les documenta en el entorno de Peñafiel⁸⁷. El hecho de que Isequilla debió permanecer un cierto tiempo en las tierras arandinas y gozar de un relativo prestigio se demuestra en que fue él quien se encargó de informar, una vez acabadas las tareas de su ejecución, sobre el retablo

mayor de Olmedillo de Roa que también se presenta como otro de los primeros tipos que contribuyeron al asentamiento de la estética salomónica en la zona⁸⁸.

Otro ejemplo de profesional que pudo instalarse provisionalmente en las tierras arandinas fue Francisco de la Vega, vecino de Liérganes⁸⁹. Debió probar fortuna en esta zona pero no decidió residir de continuo en ella, abandonándola, pues son escasas las producciones que de él hemos conseguido documentar. Hacia 1711 labró la imagen titular del Bautista, de caracteres claramente convencionales, para la iglesia de San Juan del Monte⁹⁰. En 1722, lo encontramos trabajando en el escudo de piedra que preside la puerta de la ermita de la Trinidad de Fuentespina, lo que nos prueba su clara versatilidad para trabajar la madera o la piedra⁹¹. El hecho de que sólo tengamos estas dos intervenciones documentadas, hasta ahora, parece ratificarnos en la sospecha de que su actividad en esta zona fue discontinua.

Pero sin duda, uno de los profesionales cántabros que mayor incidencia tuvo en la comarca fue el maestro ensamblador Juan Félix de Rivas. Originario de la montaña, se nos presenta como un claro ejemplo de maestro itinerante que desplegó una amplia actividad en la comarca burgalesa, en el obispado oxomense, en tierras palentinas y en la ribera vallisoletana⁹². Perfecto exponente de la

85. AGDBu. Zazuar Leg. 2.º. L.F. 1650-1728. Visita Pastoral de 3-III-1655.

86. PAYO HERNANZ, R.J., "Nuevos datos sobre retablistas cántabros en la provincia de Burgos", *Altamira. Revista del Centro de Estudios montañeses*, T. L, 1992-1993, pp. 33-34.

87. VALDIVIESO, E., *Op. cit.*, p. 167.

88. AGDBu. Olmedillo de Roa. Leg. 3.º. L.F- 1691-1750. Cuentas del 30-VI-1691. f. 21.

89. VARIOS AUTORES, *Artistas cántabros en la Edad Moderna*, Institución Mazarrasa, Universidad de Cantabria, Santander, 1991, p. 678.

90. AGDBu. San Juan del Monte, Leg. 3.º. L.F. 1674-1712. Cuentas del 28-VI-1711. Años 1709 y 1710. ff. 139 Vº y 140.

91. ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.ª J., *Desarrollo...*, T.II, p. 418.

92. En 1742, se documenta su actividad en la iglesia parroquial Piñel de Arriba para la que ejecutó su retablo mayor (VALDIVIESO, E., *Op. cit.*, p. 223).

estética del Barroco exaltado en su tránsito al mundo rococó, dejó en algunas parroquias ribereñas magníficas pruebas de sus capacidades artísticas. A su primera etapa productiva responden el retablo mayor y los laterales de la iglesia de Arauzo de Salce, realizados hacia 1736 en un estilo exuberante⁹³. En estos mismos momentos, realizó el retablo del Rosario de la parroquia de La Horra⁹⁴. Hacia 1746 trabajó en los retablos de Nuestra Señora del Amparo y de San José de Sotillo de la Ribera, en los que se muestran rasgos de una cierta modernidad ligados a planteamientos decorativos que preludian las nuevas concepciones estéticas de raigambre rococó⁹⁵.

FUENTES Y MODELOS

El estudio del arte retablístico y escultórico exige de un atinado acercamiento a las fuentes sobre las cuales se produjo el desarrollo de estas obras. En primer lugar, hemos de señalar que una de las fuentes de inspiración prioritaria fueron los originales. A veces, en el propio taller de un maestro se verificaba la copia, casi industrializada, de modelos o tipos que hubieran alcanzado un cierto éxito. Los aprendices, una vez independizados, podían expandir el modelo a través de sus propios obradores. Por otro lado, fue normal que los escultores recibieran, cuando se producía la demanda de una obra, la orden de que ésta debía ejecutarse a imitación de algún modelo concreto que hubiera logrado un cierto prestigio. Esta dinámica de actuación se verificó tanto en obras de escultura como en retablos. Pero, además de los originales, también funcionaron, de una manera sumamente notable, las fuentes impresas que permitieron la

difusión de formas. En este sentido, hemos de señalar que aunque los maestros emplearon, como queda demostrado por el estudio de sus inventarios, tratados, sobre todo de arquitectura, también fue muy frecuente que pudieran utilizar láminas de carácter devoto que reflejaban los retablos en los cuales se hallaban ubicadas imágenes que suscitaban gran devoción. Tanto la escultura como su marco, perfectamente reproducidos en las estampas, podían ser fácilmente imitados por artistas que se hallaban muy lejos del lugar en donde se ubicaban los originales⁹⁶.

La pervivencia de los modelos de Juan de Juni y de Gregorio Fernández y otros modelos vallisoletanos en la plástica ribereña

Muchas de las obras que se conservan en La Ribera, datadas en el siglo XVIII, siguieron manteniendo, como fuente de inspiración, los modelos o tipos iconográficos creados en los siglos anteriores. Fueron Juan de Juni y Gregorio Fernández quienes más influyeron en los maestros vallisoletanos de comienzos del Setecientos, algunos de los cuales remitieron parte de sus producciones, como señalamos, a estas tierras. También los profesionales locales se vieron influidos, más tenuemente, por estos modelos, aunque casi siempre de manera indirecta.

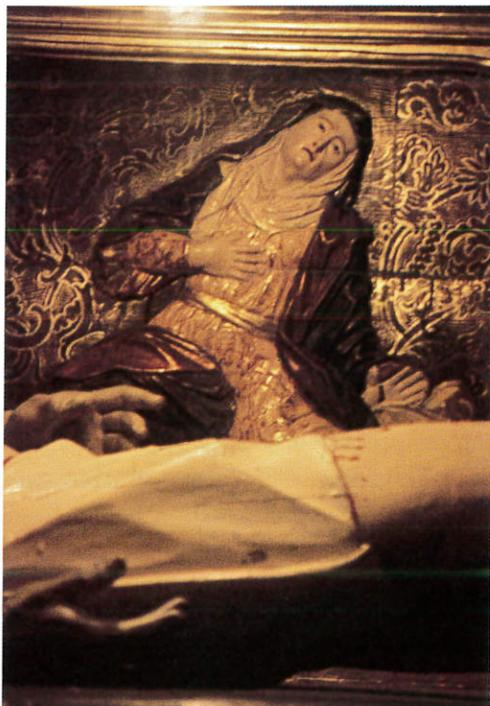
Ya hemos señalado la enorme huella que dejó Juan de Juni en las producciones de los Sierra de cuyos talleres encontramos algunos ejemplos interesantes en La Ribera. Las tallas de las *Dolorosas* de Fuentecén y de San Martín de Rubiales, a las que ya nos referimos, y que son obras casi

93. PAYO HERNANZ, R.J., *El retablo...*, T.II, pp. 207-208.

94. AGDBu. La Horra. Leg. 4.º. L.F. 1706-1781. Cuentas del 28-V-1736. f. 121 Vº.

95. PAYO HERNANZ, R.J., *El retablo...*, T.II, pp. 209-210.

96. PORTÚS J. y VEGA, J., *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1998.



Dolorosa. Urna del banco del Retablo de la Soledad de la Iglesia Parroquial de Zazuar.

indudablemente labradas por estos profesionales mantienen vigente, en una época muy avanzada, el modelo de este artista del Quinientos. Pero curiosamente, el eco del original juniano no quedó en realizaciones salidas del centro productivo riosecano. En el banco del extraordinario retablo de la Dolorosa de Zazuar, ejecutado hacia 1794 por algún autor local⁹⁷, se ubica un nicho, que queda normalmente cerrado, pero que cuando se abre aparece ocupado con la imagen de un *Cristo Yacente*. Ornando las paredes, encontramos una serie de relieves entre los cuales destaca uno que copia miméticamente la *Dolorosa* de Juni, aunque estamos convencidos de que el autor que lo realizó

no tuvo en cuenta el original vallisoletano sino alguna de las múltiples copias que de esta pieza se difundieron por estos territorios y que convirtieron a esta imagen en un referente evidente de devoción.

La todopoderosa impronta de Gregorio Fernández gravitó sobre el arte escultórico castellano, con una vigorosa fuerza, a lo largo de todo el siglo XVII. En la comarca tenemos algunos interesantísimos ejemplos de cómo algunos de sus tipos se mantuvieron de forma casi inmutable en lo esencial hasta los años postreros de esa centuria. Uno de los tipos fernandescos que más éxito alcanzó fue el de la *Inmaculada Concepción* que fue copiado por los seguidores del escultor múltiples veces y que en La Ribera aparece en distintas ocasiones. Un buen ejemplo lo tenemos en la talla que preside el retablo de la ermita de la Concepción de Fuentecén que debió ser ejecutado después de 1685, fecha en la que Jerónimo Sanz costeó esta construcción y su mobiliario litúrgico. La calidad de esta talla, altamente fiel con el modelo vallisoletano, nos hace pensar que la obra pudo ser labrada en la propia ciudad de Valladolid⁹⁸. Otro tipo de Fernández, muy repetido por el escultor, y del que también se produjo una enorme difusión fue el del *Cristo Yacente* que, de forma más o menos literal, fue copiado en distintas esculturas ribereñas. En el banco del retablo de la Dolorosa de Fuentecén, obra de comienzos del XVIII, tenemos una talla de un yacente que sigue, sólo en parte, el modelo de Fernández aunque el escultor lo talló con unos rasgos sumamente populares.

Sin embargo, hemos de señalar que, a pesar de lo que se ha apuntado habitualmente, el siglo XVIII no supuso el fin de la huella del maestro, perpetuándose en generaciones de artistas que, si

97. En el banco del retablo podemos leer la siguiente inscripción: *Este retablo se hizo y doró a costa de Agustina Sanz natural de esta villa, año de 1794.*

98. No descartamos la posibilidad de que fuera José de Rozas o Juan de Ávila quien realizó esta talla ya que ambos profesionales mantuvieron vivas, en Valladolid, las formas de Gregorio Fernández en los años finales del XVII.

bien es cierto vivieron en momentos muy alejados de este profesional, pudieron conocer sus obras o las de aquellos que las habían copiado. En el retablo mayor de la iglesia de La Aguilera, que se ejecutó hacia 1704, se ubica una talla de *Cristo a la columna* que no hace más que reproducir, de una manera casi mimética, el tipo creado por el escultor vallisoletano y que tanto éxito tuvo en la escultura de la región⁹⁹. Del siglo XVIII es la talla procesional del *Cristo a la columna* de la Sotillo de la Ribera, obra que mantiene los caracteres fernandescos, aunque éstos se encuentran sumamente degradados, ya que presenta unos rasgos claramente populares. No menos populares son los rasgos que definen el flagelado del retablo de la Dolorosa de la parroquial de Fuentelépied que fue realizado por el modesto escultor de Quintana del Pidio José de la Sota. A pesar de lo avanzado de la fecha, 1777, y de lo degradado del modelo, aún se siguen evidenciando rasgos derivados de Fernández sobre todo en la pose y en la composición general.

En la parroquial de La Aguilera encontramos una interesante talla de San Sebastián, ejecutada ya en el siglo XVIII, en la que se ha tomado, como referente inspirativo, la imagen que representa a este santo, labrada por Fernández y que se conserva actualmente en Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Las diferencias más notables las hallamos en el hecho de que en la pieza de La Aguilera se invierte la composición y en el sistema de tratamiento del paño que nada tiene que ver con el clásico acartonado fernandesco, sino que se resuelve a través de un plegado sumamente nervioso y movido, característico del comedio del siglo XVIII. Esta obra resulta muy interesante pues nos evidencia la capacidad de resistencia que tuvieron, en una etapa avanzadísima del Barroco,

unos modelos de comienzos del siglo XVII. De finales de este siglo, es la escultura de *San Bartolomé* que aparece en una de las calles laterales de la iglesia de Mambrilla de Castrejón, en la que también detectamos la presencia del maestro, tanto en la pose general como en el plegado de los paños. En uno de los retablos laterales de la iglesia parroquial de Fuentenebro, se conserva una pequeña imagen que puede ser identificada con *San Pablo*, que debió ser tallada ya entrado el Setecientos, que se halla emparentada directamente con imágenes de este santo que fueron realizadas por Fernández. Coincide en el *contrapposto*, en la forma de resolver el rostro y en la manera de ubicar el libro que sustenta con su mano derecha. Sin embargo, el sistema de plegado de paños y la rotundidad que definen las esculturas del maestro vallisoletano están ausentes en la de la localidad ribereña. De hacia 1700, es la *Virgen del Rosario* que preside uno de los retablos laterales de la iglesia de Quintana del Pidio y que muestra unas evidentes relaciones de dependencia con algunos tipos marianos fernandescos, como la *Virgen del Carmen* del convento de Santa Teresa de Ávila, aunque el escultor que talló la imagen burgalesa ha dulcificado la rigidez de la vestimenta y no ha sido capaz de mostrar toda la fortaleza que presentan los tipos de Fernández.

La Dolorosa de Fuentelisendo, que debió labrarse en las primeras décadas del siglo XVIII, es una magnífica escultura. Uno de sus valores esenciales es que se trata de una talla de compromiso que recoge, por un lado, la tradición juniana de la *Virgen de las Angustias* de Valladolid y por otro la de algunas piezas de Gregorio Fernández como la *Virgen del paso del Descendimiento* realizado para la cofradía de la Vera Cruz de Valladolid. También encuentra muchos paralelismos con la *Piedad* de

99. En la propia Ribera tenemos algunas importantes obras seicentistas que siguen al pie de la letra este modelo. En el Monasterio de la Vid, se conserva una escultura de Cristo a la columna, que quizá fue realizada por Francisco Alonso de los Ríos (URREA FERNÁNDEZ, J., *Op. cit.*, p. 263).



Dolorosa. Iglesia Parroquial de Fuentelísendo.

la iglesia parroquial de La Bañeza (León), realizada por Fernández, sobre todo en lo que a la disposición de la Virgen se refiere, coincidiendo la pose de las manos, aunque obviamente en el grupo leonés aparece la figura de Cristo y difiere, con respecto a la pieza burgalesa, en la forma en que se halla sentada María. Parece que algunos escultores de comienzos de esta centuria llegaron a una síntesis formal entre las formas de Juni y las de Fernández como se prueba en la existencia de obras muy semejantes a ésta, como la que ejecutó

un maestro anónimo para la iglesia de San Pedro Apóstol de Valladolid¹⁰⁰.

Otro modelo vallisoletano fue tenido en cuenta por el desconocido escultor que realizó, en los años centrales del siglo XVIII, la escultura de la *Dolorosa* que se halla en el remate del retablo del Santo Cristo de la iglesia de Villalba de Duero, cuando reprodujo, de manera fidelísima, la imagen que Tomás de Sierra había tallado, en 1692, para el paso del *Longinos* de Medina de Rioseco¹⁰¹. Esta obra del maestro riosecano denota una fuerte pervivencia de la estética de Gregorio Fernández aunque aquí hay ya una clara eclosión de barroquismo. El maestro de Villalba tradujo, a una representación más popular, la fórmula compositiva de Sierra. Tanto la pose de la cabeza, el *contrapposto*, la forma de unir las manos, como la disposición de las vestimentas resultan casi semejantes en la producción de Medina de Rioseco y en la burgalesa. El autor de esta talla ha incluido en la misma una serie de puñales que atraviesan el pecho de la Virgen, en clara referencia a la iconografía de la *Virgen de las Angustias* de Juni, a la que se la habían añadido, en un momento posterior a su ejecución, las correspondientes dagas hasta tal punto que se la llegó a conocer popularmente como *Virgen de los cuchillos*. Todo ello nos prueba, una vez más, el cierto sincretismo estético en el que se movían muchos escultores de estos momentos.

Todavía, a mediados del siglo XVIII, se mantenían vivos algunos de los modelos utilizados por los Sierra entre artistas locales. Así, en la iglesia de Pinillos de Esgueva, se ubica en su retablo mayor¹⁰², una interesante talla de San Joaquín que

100. VARIOS AUTORES, *Pequeñas imágenes...*, pp. 46-47.

101. Martín González ha puesto en relación esta escultura riosecana con una talla de la *Dolorosa* que se conserva en la Catedral de Orense, lo cual nos demuestra lo difundido de este modelo (MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Escultura Barroca en España...*, p. 456).

102. Este retablo fue construido hacia 1759 (AGDBu. Pinillos de Esgueva. Leg. 1.º. L.F. 1733-1884. Cuentas del I-VII-1759).

reproduce, de forma un tanto tosca, la talla de este santo que Pedro de Sierra labró tanto para el desaparecido convento de San Francisco de Aranda como para el retablo mayor de la iglesia de Rueda (Valladolid).

Los modelos escultóricos cortesanos y su huella en La Ribera del Duero

Así como la presencia, en la plástica ribereña, de los modelos escultóricos vallisoletanos se produjo, esencialmente, a través de la difusión que se logró por medio de las obras que salieron de esos talleres y de las múltiples copias que de ellas se hicieron, hemos de señalar que, en relación con la expansión de los prototipos madrileños, tuvo una mayor fuerza, como elemento transmisor de las formas, la estampa que reproducía esencialmente aquellas imágenes que se custodiaban en iglesias de la corte y que suscitaban una mayor atracción entre los fieles. A través de estas imágenes impresas, muchos de los escultores locales pudieron llegar a tener un notable conocimiento de la plástica madrileña e introducirla, con las variantes propias, en estas tierras.

En la iglesia parroquial de Sotillo de la Ribera se conserva una talla popular del Cristo del Perdón, realizada probablemente a finales del siglo XVII o ya en el siglo XVIII, pero en la que se demuestra una clara asimilación de modelos tipológicos de caracteres cultos cortesanos. En concreto, sigue el modelo creado, a mediados del siglo XVII, por Manuel Pereira para el Convento de los dominicos del Rosario de Madrid y cuya estela fue muy grande a lo largo de la tradición imaginera hispana, lográndose algunos magníficos

ejemplos en el siglo XVIII como la talla que labró Luis Salvador Carmona¹⁰³.

Un modelo iconográfico que logró una gran difusión fue el de la *Virgen de la Soledad* que se custodiaba en el Convento de la Victoria de los Mínimos en Madrid. Esta imagen fue labrada, por orden de la reina Isabel de Borbón, por Gaspar Becerra. Se hizo para ser vestida. Se la vistió con las ropas de la condesa viuda de Urueña. Originariamente estaba arrodillada, con las manos unidas en oración, y con la cabeza ligeramente inclinada¹⁰⁴. El modelo inicial, que alcanzó



Soledad. Iglesia Parroquial de Zazuar.

103. HERNÁNDEZ PERERA. J., "El Cristo del Perdón de Manuel Pereira", en *Estudios de Arte Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, 1995, pp. 365-372.

104. VARIOS AUTORES, *Pequeñas imágenes...*, p. 71.

una gran proyección en las devociones, pronto se generalizó. A ello contribuyeron las múltiples tallas, pinturas y grabados que se hicieron de esta imagen. Una de las copias que más fortuna logró fue la de la denominada como *Virgen de la Paloma* que, en lienzo, reproducía el original de Becerra, y de la que también se hicieron muchos grabados que facilitaron la expansión del tipo. A nuestro juicio fueron las fuentes grabadas las que más contribuyeron a la difusión del modelo¹⁰⁵. En pintura, esta representación logró un notable desarrollo tanto en el ámbito burgalés como en el ribereño. Pero más interesante resulta su presencia en imágenes de bulto. En los años avanzados del siglo XVIII, aparecen bastantes figuras de la *Soledad*, siguiendo el modelo antedicho, en figuras exentas y en otras ubicadas en retablos de carácter pasional. Normalmente, se tratan de tallas muy populares de vestir, en las que sólo aparecen esculpidas la cara y las manos de la Virgen. Un ejemplo lo tenemos en la que se custodia en la iglesia de Mambrilla de Castrejón. También estas mismas características presenta la que aparece en una de las calles laterales del retablo del Nazareno de Quintana del Pidio o en uno de los colaterales de Roa, aunque los ejemplos podrían extenderse a otros muchos lugares. Más interesantes son, empero, algunas piezas que reproducen, a través de distintas vías, el original madrileño pero sustituyendo los ropajes reales por otros tallados en su totalidad. En este sentido son muy destacables las esculturas que presiden sendos retablos tardo-dieciochescos, dedicados a la Soledad, uno en la iglesia parroquial de Zazuar y otro en la iglesia de Fuentenebro. La primera talla copia literalmente este tipo iconográfico, mientras que la segunda ofrece unas mayores

cotas de libertad interpretativa, aunque sin duda se encuentra inspirada en él.

Una de las imágenes devotas de ascendencia cortesana que más éxito logró en los años finales del siglo XVIII fue la que labró Juan Pascual de Mena para la iglesia del Espíritu Santo de clérigos menores de Madrid que fue grabada por Manuel Salvador Carmona en 1781¹⁰⁶. En Burgos, esta imagen tuvo un eco muy temprano pues, en 1775, se labró para el retablo mayor de la capilla de la Presentación de la Catedral de Burgos una talla de este santo siguiendo este modelo. Tradicionalmente, se ha asignado al propio Juan Pascual de Mena esta pieza debido a su enorme calidad. Nosotros, sin embargo, creemos que debió ser un profesional conocedor del estilo del gran artista madrileño quien realizó tal obra, inclinándonos por Fernando González de Lara como su autor. A través de las copias que se hicieron de la escultura y del citado grabado el modelo se difundió ampliamente. En La Ribera se conservan algunas imágenes que siguen miméticamente el prototipo. En concreto, la talla principal del retablo de San José de Fuentecén, labrada hacia 1807, sigue literalmente el original madrileño. En el retablo dedicado a este santo en Mambrilla de Castrejón se ubica una escultura que también es bastante fiel al modelo.

La destacada figura de Luis Salvador Carmona llenó, con su producción, buena parte de los años centrales del siglo XVIII. Su exquisita y refinada estética le convirtió en un maestro clave en el panorama escultórico español del Setecientos¹⁰⁷. Pero no sólo fue trascendente su actividad

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

106. VARIOS AUTORES: *Arte y devoción...*, p. 162.

107. GARCÍA GAINZA, M.C., *El escultor Luis Salvador Carmona*, Burlada (Navarra), 1990; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico*, Editorial Alpuerto, Madrid, 1990.



Grabado de Manuel Salvador Carmona siguiendo a Juan Pascual de Mena.



San José. Iglesia Parroquial de Fuentecén.

personal sino también la difusión que, a través de distintos mecanismos, se verificó de sus modelos. En Burgos, hemos detectado una importante presencia de los mismos que, en algún caso, pudo llegar incluso a ser directa, aunque, en la mayor parte de las ocasiones, fue solamente su estilo lo que se dejó sentir en estas tierras. A La Ribera también llegaron estas influencias visibles en algunas obras concretas. Así, el anónimo escultor que labró, en los años finales del XVIII, la Virgen que preside el retablo del Rosario de la parroquia de Fuentenebro tuvo como referente la imagen que, con esta advocación, ejecutó el gran maestro cortesano para la iglesia de Santa Marina en Vergara (Guipúzcoa). Este mismo tipo formal se halla en la base de la escultura que preside el retablo principal de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia de Sotillo de la Ribera.

Algunos modelos escultóricos extranjeros también hallaron su eco en las tierras ribereñas. En concreto en el remate del retablo del Santo Cristo de la iglesia parroquial de Fuentelcésped hallamos un interesante relieve, labrado en 1785 por el escultor de Peñafiel Pedro de Bahamonde, que representa la Transverberación de Santa Teresa, cuya fuente se encuentra, en gran medida, en el famoso conjunto que labró Bernini para la capilla Cornaro, en la iglesia de Santa Maria della Vittoria de Roma. Obviamente la obra ribereña tiene una categoría discreta y, sin duda, está inspirada en alguna de las láminas grabadas que del original romano se ejecutaron. Esta obra resulta muy interesante pues demuestra la influencia que seguía manteniendo el gran maestro romano entre los artífices españoles de las décadas finales del siglo XVIII.



Pedro de Bahamonde. Transverberación de Santa Teresa. Retablo del Santo Cristo de la Iglesia Parroquial de Fuentelcésped.

TIPOLOGÍA Y EVOLUCIÓN DEL RETABLO

Tipología

Los retablos más importantes que se construyeron en La Ribera fueron, obviamente, los mayores. Vinculados al culto y reserva de la Eucaristía y a la conmemoración del personaje a quien estuviera dedicado el templo y a otras devociones de especial significación en la localidad, estas máquinas alcanzaron un gran protagonismo visual como elementos referenciales en el templo. Ocupan, normalmente, todo el testero del presbiterio,

adaptándose perfectamente al mismo. En el caso de ámbitos poligonales, como el de la iglesia de Vadocondes, adquieren forma de cascarón. En el caso de testeros planos el retablo presenta planta recta. Suelen tener un solo cuerpo de tres calles, alzado sobre banco, y culminado en remate. Esto es así tanto en obras vinculadas al Barroco Castizo, como el mayor de Villalba de Duero, o en obras neoclásicas, como el mayor de Peñaranda. A finales del siglo XVII, todavía las calles laterales podían aparecer organizadas en dos registros superpuestos, como vemos en el mayor de la parroquia de Santa María de Gumiel del Mercado o en el de Olmedillo de Roa, entre otros, siguiendo una tradición que hunde sus raíces en los años centrales del siglo XVII, pero ya desde 1700 la articulación se hace en un solo registro, manteniéndose durante el Setecientos. Uno de los elementos más destacados en los retablos mayores es el núcleo eucarístico que a lo largo de toda la centuria continuó siendo uno de los puntos referenciales, junto a la hornacina principal, del conjunto. El tabernáculo tendió a ir ganando protagonismo a lo largo del periodo barroco y no fue nada infrecuente que, poco a poco, logre introducirse en el cuerpo. En cuanto al nicho principal, hemos de señalar que, normalmente, adquirió unos caracteres sumamente destacados desde una perspectiva visual, resaltándose, a través de un gran aparato decorativo y arquitectónico, la hornacina. Curiosamente, en esta comarca no fueron demasiado normales los retablos de doble advocación, es decir, aquellos que aparecen presididos por un nicho doble en el que se ubican dos santos de devoción vinculada¹⁰⁸. Significativo es, por tanto, el retablo mayor de Quintanamanvirgo, dedicado a San Facundo y San Primitivo, ejecutado hacia 1700.

Además de los retablos mayores, existe una gran variedad de retablos laterales, vinculados a

108. Curiosamente, en la comarca del entorno de Burgos van a ser muy frecuentes este tipo de retablos a partir de mediados del siglo XVII.

devociones particulares y a Cofradías. En La Ribera alcanzaron, durante el Seiscientos y el Setecientos, una gran trascendencia las Cofradías pasionales, ligadas, en muchos casos, al culto a la Vera Cruz. Antiguas y devotas imágenes, muchas de orígenes medievales, que mantuvieron generación tras generación la devoción de los fieles, se fueron reinstalando en nuevos y cada vez más complejos retablos que adecuaban su culto a los nuevos gustos estéticos. En algunos casos, estos retablos, contruidos *ex profeso* para estas tallas, adaptan su nicho principal a las formas de la cruz. En estas tierras tenemos algunos bellos ejemplos como el de San Martín de Rubiales, obra de Tomás Ruiz, o el del Cristo del Sudor de Campillo de Aranda¹⁰⁹, que quizá también fue realizado por este profesional en los años centrales del siglo XVIII, o el de Zazuar, interesantísima obra que demuestra la gran trascendencia que lograron los retablos de este tipo, a lo largo de estos años, en La Ribera burgalesa¹¹⁰. De una notable elegancia rococó es el retablo del Crucificado de la parroquia de Torregalindo, realizado hacia 1759¹¹¹. Se trata de una interesante producción, en la que el nicho central, como era habitual, se adapta perfectamente a la estructura de la cruz adquiriendo una forma trilobulada. Muy destacado es también el de Nava de Roa, que despliega una notable carga decorativa tardo-barroca, en la que el maestro ha incluido unos espejos en el ensamblaje, aspecto éste que sólo hemos documentado en el enmarcamiento de la Virgen del retablo mayor de La Vid. En algunos casos, el banco del retablo aparece ocupado por un nicho en el que encontramos la figura de un *Yacente*. A veces la iconografía se completa con la imagen de la *Soledad* o de la *Dolorosa* que pueden aparecer o bien en una calle lateral o bien en el remate. Aunque también fue habitual encontrar retablos enteramente dedicados a la *Dolorosa*. Tal es el caso



Retablo del Cristo del Sudor de la Iglesia Parroquial de Campillo de Aranda.

del retablo financiado por la familia Pascual a comienzos del siglo XVIII en Fuentecén o a la Soledad, como ocurre en el de la parroquia de Fuentelcésped, diseñado por Manuel Pascual en 1741 o en el tardo-barroco de Zazuar. En ambos la imagen de la Virgen queda acompañada de una rica iconografía pasional. En el primero, además de encontrar en el banco la figura de un *Yacente*, en las calles laterales hallamos un *Cristo a la columna* y un *Resucitado*. La segunda obra, rayana con el Neoclasicismo pero que muestra rasgos claramente barroquistas, presenta unos componentes tipológicos

109. NOMBRE DE JESÚS, P.O., *El Santísimo Cristo del Sudor*, Burgos, 1944.

110. AGDBu. Zazuar Leg. 2.º. L.F. 1728-1830. Cuentas de 1756-1759.

111. AGDBu. Torregalindo. Leg. 2.º. L.F. 1735-1835. Cuentas del 17-VIII-1759. Años 1757-1759.

muy peculiares. El nicho principal queda presidido por la imagen de la titular y el banco está ocupado por un nicho que aparece normalmente cerrado pero que cuando se abre deja ver la figura de un *Cristo muerto* acompañado de los relieves de soldados romanos y de una *Dolorosa* que, como señalamos, es copia del modelo juniano de la *Virgen de las Angustias*. También fue frecuente, en los retablos pasionales, la aparición de una imagen central vinculada a la figura del *Nazareno*, tal y como ocurre en la iglesia parroquial de Quintana del Pidio. Una característica que define a muchas de estas obras retablísticas es la de que sus tallas, en un gran número de ocasiones, tienen funciones procesionales. La plástica ribereña, ligada a las celebraciones pasionales, alcanzó un protagonismo tan notable que en algunos casos las imágenes procesionales ligadas a temas de la Pasión aparecen incluso ubicadas en los retablos mayores. Esto es lo que ocurre en el retablo mayor de la iglesia parroquial de La Aguilera, en donde se ubican dos esculturas, una de *Cristo a la columna* y otra de la *Resurrección*, que tienen función procesional.

Además de este singular, tanto por su extensión como por su variedad, grupo de retablos ligados a los misterios de la Pasión, son muchos los que se dedican a la figura de la Virgen, en algunas de sus advocaciones específicas o generales, como el *Rosario*, el *Carmen*, etc. Generalmente, estas obras, al igual que las dedicadas a santos y santas, suelen responder a un esquema organizativo sencillo, basado en solo cuerpo de una o tres calles y remate. Los ejemplos al respecto son múltiples a lo largo de estas tierras y pocas son las variantes introducidas con respecto a otras zonas. Curiosamente hemos detectado la casi nula presencia de retablos de Ánimas en esta comarca que, en otros puntos de la provincia burgalesa ligados al obispado burgalés, sí que alcanzaron una notabilísima importancia.

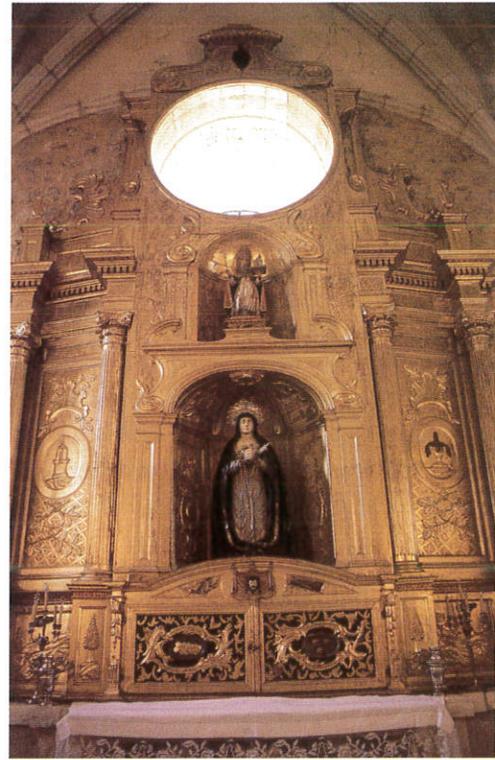
Aunque no fue un tipo retablístico excesivamente difundido, hemos de señalar que el retablo-

relicario sí que tuvo una presencia destacada a través de dos grandes realizaciones. En primer lugar, en la capilla del relicario del convento de la Domus Dei de La Aguilera, se construyó, en los años centrales de esta centuria, un importante mueble, en forma de U, diseñado por el arquitecto cortesano José de Hermosilla, ejecutado por el ensamblador palentino Manuel Becerril. No se trata propiamente de un retablo al uso, sino más bien de un conjunto de anaqueles dispuestos en armarios en los que se guarda la rica colección de reliquias, donadas por los condes de Miranda a este centro conventual. Pero las obras que mejor se adecuan al prototipo de retablo-relicario las encontramos en la Colegiata de Peñaranda, en donde a finales del siglo XVIII, el arquitecto vallisoletano Pablo Álvaro realizó dos retablos laterales en los que se expone el rico tesoro de restos de santos que custodia este templo y que fue donado por sus patronos los condes de Miranda.

Una gran trascendencia alcanzaron, en la zona, los camarines y los transparentes. Los primeros están unidos a la veneración de imágenes muy devotas a las que se podía acceder por detrás, a través de un espacio construido en la parte posterior del testero presbiterial. A veces se levanta un “retro-retablo” en la zona del camarín. En muchas de las ermitas ribereñas, el retablo aparece como pantalla abierta al camarín. Uno de los ejemplos más destacados lo tenemos, a finales del siglo XVII, en el retablo que se abre, a modo de arco de triunfo, al camarín en el templo del convento de la Domus Dei de La Aguilera. No se trata, en este caso, de una mera ventana abierta a la habitación posterior, sino de un gran marco para ubicar la escena de la traslación milagrosa de San Pedro Regalado que queda iluminada, desde su parte trasera, por un óculo que rompe el muro. Más convencionales son las soluciones que aparecen en las ermitas de Fuentespina o Fuentelcésped que son obras ya plenamente dieciochescas. A veces, el camarín se añadía a un templo parroquial sin ubicarse, necesariamente, en el eje principal de la



Retablo de la Dolorosa
de la Iglesia Parroquial de Fuentelisendo.



Retablo de la Soledad
de la Iglesia Parroquial de Zazuar.

iglesia coincidiendo con el presbiterio. Esto es lo que ocurre con el retablo y camarín de la Virgen de los Dolores de Fuentelisendo, que se construyeron a mediados de la primera mitad del siglo XVIII, y que se levantan en el lado de la Epístola de este templo, creando un eje secundario en el mismo. El camarín, además de facilitar el acceso a la imagen, por su parte posterior, permite también interesantes contraluces, tan del gusto del Barroco, que contribuyen a acentuar los efectos místicos. Estas sensaciones también quedan visibles en los retablos-transparentes que son aquellos en los que el nicho principal coincide con una ventana, tal y como podemos ver en la parroquia de Villalba de Duero, entre otros muchos casos. En ocasiones el contraluz no coincide justamente con el nicho y talla principales. Puede ocurrir que se desarrolle en otro punto. Esto es lo que sucede en el antes citado retablo de la Dolorosa de Zazuar en el que,

a la vez que se hizo esta obra lignaria en la década de los Noventa del siglo XVIII, se abrió en la zona superior del mismo un gran óculo oval que quedó perfectamente enmarcado por la arquitectura lignaria, generando un interesante contraluz, que genera una sensación que hace que se trascienda la realidad pero que, a la vez, no impide una correcta visión de la titular.

El Barroco Castizo

La pujanza arquitectónica que vivieron las tierras del Duero burgalés, a lo largo del siglo XVIII, estuvo acompañada por una intensa actividad de dotación de mobiliario de las fábricas religiosas. El retablo que, ya en los siglos XVI y XVII, se había convertido en un referente esencial, tanto desde una perspectiva visual como ideológica, alcanzó un



Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Villalba de Duero.

enorme protagonismo en el Setecientos. Durante buena parte del XVII, la retablística ribereña estuvo ligada a los planteamientos de artífices vinculados a la tradición tardo-clasicista, siendo esta comarca relativamente refractaria a la introducción de transformaciones sustanciales de tipo estético. Sin embargo, desde finales del siglo Seiscientos, la zona quedó perfectamente incorporada a la dinámica evolutiva, en lo que al retablo se refiere, y no encontramos significativos retrasos en relación con otros ámbitos de los contornos. Es más, parece cómo si produjera una mayor apertura, un mayor acercamiento a las novedades estéticas que se estaban verificando en centros cercanos como el vallisoletano y el burgalés, a los cuales se acudió, frecuentemente, cuando se quería ejecutar una obra

verdaderamente significativa. Por otro lado, también hemos notado que a lo largo de estos años se detecta un cierto resurgimiento de la capital diocesana, El Burgo de Osma, como centro artístico, adquiriendo un protagonismo que, en gran medida, había perdido durante buena parte del XVII. La Catedral oxomense volvió a ser centro de interesantes experiencias artísticas cuyo eco se extendió por el Duero burgalés¹¹².

La superación de los modelos tardo-clasicistas, o como mucho proto-barrocos -que había venido desarrollando el prolífico, pero convencional y discreto ensamblador y escultor Martín Martínez, que llenó con su actividad los años centrales del XVII- se logró en las décadas de 1680 y 1690. En estos momentos, triunfó en el ámbito de nuestro estudio el retablo pleno-barroco, basado en la extensión de la decoración a casi toda la estructura arquitectónica y en la introducción de las columnas salomónicas. En este sentido, es muy importante la construcción del retablo mayor de la parroquia de Santa María de Gumiel de Mercado, ejecutado hacia 1684. Organizado en solo cuerpo, sobre banco y con remate adaptado al testero, se articula en tres calles. La columna salomónica, aparece como elemento dominante en un conjunto que queda dotado de un enorme barroquismo, tanto por el empleo de este elemento sustentante como por la utilización de una decoración carnosa, a modo de roleos, cactáceas, etc. que puebla toda la arquitectura. Esta obra, junto con el retablo de Villovela de Esgueva, realizado en estos mismos momentos, el de Olmedillo de Roa, obra de Juan Galerón labrado hacia 1690, o el de Mambrilla de Castrejón, un poco más tardío, pero realizado antes de 1700 por el burgalés Diego de Suano, contribuyeron a asentar un tipo de producción sumamente novedoso y rompedor con los esquemas tradicionales. El retablo de Anguix, diseñado por Blas Martínez de Obregón y ejecutado por

112. ALONSO ROMERO, J., *Op. cit.*

Alonso Pardo, hacia 1690, es también un trabajo muy temprano que presenta algunas novedades con respecto a los anteriores. Además de su compleja traza -que muy probablemente se deba a un proceso de transformación del diseño primitivo en relación con la necesidad de que el conjunto se adaptara perfectamente al testero del templo- muestra una decidida vocación por superar la tradición ornamental de los años finales del Seiscientos y por desarrollar repertorios de caracteres más menudos.

Este panorama, heredado del siglo XVII, es el que se nos presenta como dominante en los años iniciales del nuevo siglo. El ensamblador arandino Antonio Alonso, que parece muy influido por Domingo Romero, dio un paso adelante en la definición de un nuevo tipo retablístico basado en la disminución del volumen del ornamento que, empero, tiende a cubrir más profusamente toda la arquitectura, y en la aparición de nuevos soportes, como la columna abalaustrada, la de algún tercio tallado y otros estriados, la bulbosa y el estípite. Este último elemento si bien es cierto que, en principio, no fue capaz de desplazar a la columna salomónica sí que empezó a tener un cierto protagonismo en la comarca, aunque nunca, en estas tierras, llegó a introducirse el modelo de retablo-estípite, que tanta fortuna había logrado en las burgalesas, merced a la actuación de maestros como Diego de Suano o José Valdán. El retablo mayor de la iglesia parroquial de La Aguilera, labrado hacia 1704 y aún relativamente convencional, es un buen ejemplo de esa nueva forma de entender los ensamblajes que desembocará, en la década de 1730, en una auténtica revolución formal, de la cual es buen exponente el retablo mayor de Pedrosa de Duero, que debió ser labrado hacia 1720-1730, y que es un magnífico caso de esta segunda fase de la retablística barroca castiza, en la que se ha superado la utilización del orden salomónico empleándose columnas totalmente talladas y columnas con dos tercios estriados y otro tallado y estípites en el remate.



Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Pedrosa de Duero.

La apoteosis barroquista se logró con obras como el conjunto retablístico de la ermita de la Trinidad de Fuentespina. El magno retablo mayor -en cuya elección de la traza, diseñada por el vallisoletano Pedro de Correas, intervino fray Pedro Martínez y que fue realizado el ensamblador Tomás Ruiz en 1731- es un magnífico ejemplo del Barroco exaltado, de profunda fuerza imaginativa en lo que a la decoración y a los soportes se refiere. La columna salomónica ha dejado paso, de manera total, a los soportes bulbosos, divididos en tercios, de los cuales, los dos inferiores están tallados y el superior estriado. La decoración, de caracteres muy menudos, tiene, sin embargo, una ligera tendencia a retraerse. Estos mismos caracteres presentan los laterales de esta ermita, obra de un ya

consolidado Tomás Ruiz, que los labró en 1737. En relación con esta producción se encuentra el retablo mayor de Villalba de Duero, que reproduce de manera bastante fiel el esquema del de Fuentespina, pero en el que la abundancia ornamental y una cierta tendencia a un mayor volumen de los elementos decorativos parecen vincularlo con momentos inmediatamente anteriores.

Un aspecto interesante que se detecta, en muchas de las producciones que se están llevando cabo a lo largo de estos años centrales de la primera mitad del XVIII, es el de la tendencia a que cada vez se produzca una mayor complejidad en la estructuración arquitectónica. No sólo fueron frecuentes las intromisiones de unos cuerpos en otros, sino que también fue habitual que las plantas adquirieran formas convexas, eso sí, aún derivadas de la conjunción de líneas rectas tal y como ocurría en los colaterales de la ermita de la Trinidad de Fuentespina o en el la Soledad de la iglesia de Fuentelcésped. Pero quizá la obra más interesante que presenta estas características sea el retablo de Nuestra Señora del Rosario de Gumiel de Izán, labrado a comienzos del siglo XVIII, correspondiendo su diseño, probablemente, a fray Pedro Martínez, con cuyas producciones se halla emparentado. Se trata de un trabajo de planta convexa en la que la calle principal está constituida por una suerte de baldaquino muy sobresaliente que contribuye a generar una gran sensación de complejidad y movimiento.

Gran trascendencia tuvieron algunas obras realizadas por Tomás Ruiz en los años avanzados de su producción, por el giro estético que denotan. En este sentido, el retablo mayor de Nebreda, labrado hacia 1749, muestra el tránsito hacia la estética del rococó, ya que la tradicional decoración vegetal que le había caracterizado en los momentos anteriores va a ir siendo sustituida por otra en la que las

placas adventicias, que preludian las rocallas, comienzan a imponerse. Surge un tipo de retablo mixto, en el que no se abandona la tradición del pleno Barroco Castizo, pero en el que empieza a manifestarse una estética rococó en la que, poco a poco, lo ornamental va retrayéndose y transformándose, buscando sus fuentes de inspiración en modelos decorativos europeos, aunque sin que se dé decididamente el paso a un Barroco Clasicista. En este contexto, hemos de entender algunas producciones singulares de la comarca ribereña, realizadas en estos años, como el gran retablo de Vadocondes, o algunos de los trabajos de Juan Félix de Rivas, realizados para esta comarca, a finales de la década de los Cuarenta, como los colaterales de Sotillo de la Ribera. Muy singular es también el retablo del Santo Cristo de Zazuar, obra de hacia 1756, en el que aún se manifiesta una fuerte tendencia a lo decorativo y sigue perviviendo el estípite como soporte, pero en el que, igualmente, se inicia la aparición de nuevos elementos que preludian la aparición de la rocalla.

Entre el Barroco Castizo y el Barroco Clasicista. La estética rococó

A partir de mediados del siglo XVIII, se detecta una serie de cambios en la retablística ribereña derivados, esencialmente, del inicio de un proceso de clara reconsideración de la ornamentación como elemento definidor de las producciones. Así, fue muy habitual que los elementos decorativos se vayan replegando. Un ejemplo de esto lo tenemos en el retablo mayor de la localidad de Fuentelisendo, que fue labrado hacia 1740¹¹³. Estas mismas características muestra el retablo mayor de la parroquia de San Pedro de Gumiel de Izán, que se levantó en estos mismos años. A la vez que se fue produciendo esto, constatamos cómo se evidencia una clara sustitución de las

113. AGDBu. Fuentelisendo. Leg. 3.º. L.F. 1702-1740. Cuentas del 19-VII-174º. f. 103 Vº.

formas vegetales y geométricas, definidas por sus caracteres menudos y nerviosos, por otras en las que comienzan a aparecer los elementos adventicios y en las que la rocalla acaba por convertirse en el motivo esencial. Estamos en unos instantes de dominio de la estética rococó y en los que estas producciones coinciden, en ocasiones, con las más depuradas obras del Barroco Clasicista que, como veremos, lograron en estas tierras una cierta presencia. Sin embargo, sí que podemos distinguir entre unas realizaciones que provienen de la tradición castiza, a pesar de la “revolución” ornamental que se ha verificado en las mismas y otras más ligadas a un mundo academicista que mira, sin ningún titubeo, hacia ámbitos creativos foráneos como el italiano.

En la comarca encontramos un conjunto interesante de este tipo de producciones que marca el tránsito entre un Barroco de caracteres exaltados y otro que, sin renunciar a la ornamentación como elemento definidor, presenta rasgos contenidos. Tal es el caso de los colaterales de Fuentecén, dedicados a Nuestra Señora y a Santa Bárbara, que fueron labrados hacia 1754¹¹⁴. Otro ejemplo, ya más avanzado, de este tipo de realizaciones lo tenemos en algunas de las obras realizadas por Manuel Oria, como uno de los colaterales de la iglesia de Fresnillo de las Dueñas, labrado en 1773 y en el que la decoración aparece ciertamente replegada, pero aún tiene una notable presencia. Aunque no tenemos datos fehacientes al respecto, buena parte de los retablos que se ejecutaron para la iglesia parroquial de Zazuar, pudieron ser obra de este maestro¹¹⁵. Muy interesante es el retablo del Santo Cristo de Nava de Roa, labrado hacia 1760-1770, en el que la gracilidad de las líneas



Retablo del Santo Cristo de la Iglesia Parroquial de Nava de Roa.

arquitectónicas, corre en paralelo con la elegancia de los motivos decorativos de carácter adventicio, unido todo ello a la aparición de un elemento claramente rococó, el espejo como parte sustancial de la arquitectura, que permite una notable serie de juegos lumínicos y visuales. Sin embargo, a pesar de lo avanzado de esta producción no se le puede adscribir aún al mundo del Barroco Clasicista pues aún sigue apareciendo en él una notable carga

114. AGDBu. Fuentecén. L.F. 1730-1761. Cuentas de 1754 a 1756. ff. 208 Vº y 209.

115. La villa de Zazuar presenta uno de los conjuntos retablisticos tardo-barrocos más singulares de La Ribera del Duero. Muchos de ellos se realizaron en la década de los Setenta y derivan de la tradición castiza, desde el punto de vista de la tendencia a la valoración en la utilización de los elementos decorativos, aunque éstos adquieren el carácter de motivo adventicio a modo de rocalla. Este singular conjunto de obras fue financiado por Pedro de Peñaranda y su esposa Escolástica Marina. El retablo de Santa Bárbara se realizó en 1770, el de la Virgen en 1772 y el de San Antonio en 1778.

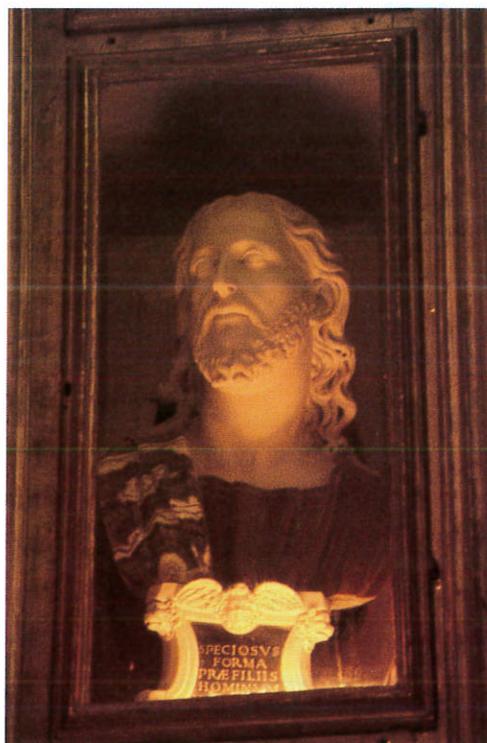
decorativa y todavía no se ha producido la plena recuperación de la ortodoxia en los elementos arquitectónicos.

El Barroco Clasicista

La llegada de los años centrales del siglo XVIII supuso un proceso de renovación estética que tendió a limitar los excesos ornamentales que habían definido la retabística española. La contención ornamental se vio sustituida, sin embargo, por una clara tendencia a la complicación de la traza. Aunque los elementos arquitectónicos recobraron la “sensatez” canónica, la combinación de los mismos se hizo sobre la base de complejas articulaciones de curvas y contracurvas y de difíciles imbricaciones de cuerpos. En gran medida, este Barroco Cortesano o Clasicista no hizo más que introducir en España la tradición del gran Barroco seicentista romano, de ascendencia berninesca¹¹⁶ y en menor medida borrominesca, en el que la complejidad venía definida no tanto por la decoración, como había sido frecuente en el Barroco hispano, cuanto por el diseño arquitectónico. La utilización de materiales nobles, piedras y sobre todo mármoles, en ese gran arte italiano del XVII, fue trasladada al arte español. Ventura Rodríguez fue quizá el arquitecto que más contribuyó a la difusión de este nuevo modelo en el entorno cortesano y en aquellos lugares en los que él intervino. Contrastan las propuestas de éste y de otros maestros de la Corte con las de los artífices locales que seguían dotando de carácter barroquista a sus obras a partir de la mera ornamentación y de la transformación imaginativa de los elementos arquitectónicos. A pesar de la reducción ornamental y de la introducción de motivos decorativos de raíz rococó podemos señalar que la mayor parte de las obras realizadas por los artífices ribereños

siguieron, hasta casi finales del XVIII, ligadas a la tradición castiza. De ahí la importancia de algunas producciones existentes en estas tierras que se nos muestran como magníficos ejemplos del giro estético producido en estos años.

Muy importante, en la difusión de la plástica del Barroco Clasicista en el ámbito arandino, fue la construcción y el amueblamiento de la capilla de las reliquias del Convento de la Domus Dei de la Aguilera. El mueble fue diseñado, como dijimos, por José Hermosilla y ejecutado por el ensamblador Manuel Becerril a mediados de la centuria. Aunque la linealidad clasicista se impone, en este trabajo existe una clara contradicción



Cabeza de Cristo. Relicario del Convento de la Domus Dei de La Aguilera.

116. Para conocer la influencia de Bernini en España véase RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., “La huella de Bernini en España” en HIBBARD, H., *Bernini*, Xarait, 1993.

visual entre los planteamientos academicistas del diseño de Hermosilla y la realización práctica del conjunto por Becerril, en la que se traslucen ciertos resabios de barroquismo evidentes, sobre todo, en los remates en donde se deja sentir su pasión por lo ornamental, aunque ésta se desarrolle por las sendas del rococó. Por otro lado, la aparición del dorado sigue vinculando este conjunto, claramente, a la tradición castiza. Este enfrentamiento entre renovación y tradición se evidencia también en las esculturas que se incluyeron en este relicario acompañando a las tecas. Por un lado encontramos unas imágenes, la del *Flagelado* y la del *Ecce Homo*, de caracteres evidentemente populares, ligados a la tradición barroca. Por otro, presidiendo el conjunto, comprobamos la existencia de dos bellos bustos, realizados en mármol, que representan al Salvador y a la Virgen, que pretenden ser las verdaderas efigies de los mismos y de ahí su carácter de reliquia. Muy probablemente sean esculturas italianas de finales del siglo XVII o de comienzos del XVIII, y se caracterizan por su enorme calidad, hallándose en la órbita de algún conocedor o seguidor de Bernini¹¹⁷. Sin duda que éstas fueron donaciones de los comitentes que tenían grandes facilidades para su adquisición.

Especial significación tuvo, en la plástica ribeña, la construcción del nuevo retablo mayor de la iglesia parroquial de San Juan de Aranda de Duero, por lo que de rompedor y novedoso tuvo en el contexto comarcal y por ser un buen ejemplo de cómo un promotor culto y un artista de formación cualificada pudieron ir, en parte, en sentido distinto al que dominaba en un ámbito aún marcado por la estética del Barroco Castizo. El corregidor don Alonso Isidro Narváez y Vivero decidió emprender la construcción de esta nueva máquina retablística en la que colocar una imagen de la Virgen del



Ángel Vicente Ubón. Retablo de Nuestra Señora. Iglesia Parroquial de Torresandino.

Carmen que él mismo había costeadado. En 1758, el maestro oxomense Ángel Vicente Ubón, puso en marcha esta realización en la que se aprovechó parte del antiguo retablo del siglo XVI en lo que a su escultura se refiere. La mazonería presenta unos rasgos claramente sencillos en relación con el aparato ornamental que caracteriza las producciones de estos momentos en la zona. Sin embargo, manifiesta una clara complejidad estructural arquitectónica basada en la superposición de planos que avanzan hacia el espectador y que nos recuerdan buena parte de las soluciones de

117. En concreto el busto del Salvador parece inspirarse en el que labrara Bernini hacia 1679-80 que se custodia en el Chrysler Museum, en Norfolk (LAVIN, I., *Bernini e il Salvatore*, Donzelli Editore, Roma, 1998. f. 10).

arquitectos del Barroco seicentista romano, como algunas obras de Longhi el joven. La obra fue policromada hacia 1800, por el prolífico maestro Trifón Jiménez que jaspeó las arquitecturas y que estucó y dotó de imagen marmórea los relieves del Quinientos en una actuación típica del momento¹¹⁸. Lo que no tenemos suficientemente claro, en relación con esta singularísima obra, es si la traza de Ubón había suprimido toda la ornamentación o si fue el trabajo del dorador el que contribuyó a su simplificación radical¹¹⁹, más teniendo en cuenta que poco tiempo antes de que este profesional iniciara las tareas de policromado se documenta la actividad de Manuel de Oria haciendo algunas transformaciones de la mazonería. Las dudas al respecto, en relación con el posible proceso de simplificación que este retablo pudo sufrir a finales del siglo XVIII, aumentan cuando comprobamos cómo otros trabajos de Ubón aún renunciando en gran medida a la ornamentación, mantienen unos ciertos elementos decorativos. En este sentido, hemos de hacer mención a los retablos laterales de Nuestra Señora y San Vicente de la villa de Torresandino que fueron ejecutados por Ubón en 1762¹²⁰. En ellos, se produce una adhesión a los ideales del Barroco Académico a través de la recuperación de la ortodoxia de los elementos arquitectónicos y el barroquismo viene esencialmente definido por el carácter convexo de la planta y por la tendencia curvilínea de sus remates. Sin embargo, el autor no ha renunciado aquí a la ornamentación profusa y adventicia de carácter rococó, que ocupa tanto los intercolumnios como la parte baja de las columnas. El hecho de que la arquitectura de estas obras fuera dorada por Santiago Álvarez, en 1777 en su totalidad, no empleándose

el jaspeado, nos vincula esta producción a la más pura tradición del pleno Setecientos.

Pero quizá el conjunto de obras ligadas al Barroco Clasicista más interesante de todas las que se encuentran en la zona lo hallamos en la villa de Sotillo de la Ribera. En 1777, don Antonio Serrano, canónigo de León y Santiago de Compostela y rector de la universidad de esa ciudad, financió el retablo mayor de su localidad natal, Sotillo de la Ribera. Entre 1783 y 1784 costeó la capilla del Rosario, en este mismo templo, y sus tres notables retablos¹²¹. El mayor, se adapta perfectamente al testero parroquial a través de una gran articulación arquitectónica cóncava sobre la cual se superpone un cuerpo saliente. Consta de un gran cuerpo y remate. En la calle principal aparece la titular, Santa Bárbara, y en las laterales dos medallones, que imitan calidades bronceas, en los que aparecen escenas de la vida de la mártir. Por debajo, hallamos dos movidas esculturas de San Jerónimo y San Juan Evangelista. En el remate aparece una dinámica Resurrección acompañada de gran aparato de nubes y rayos de clara raíz berninesca, acompañada de las imágenes de dos santos ecuestres, Santiago y San Millán, que como ha señalado recientemente el profesor Andrés Ordax quizá tratan de reproducir las iconografías de los remates de algunos baldaquinos compostelanos que don Antonio había visto en la capital gallega. El clasicismo queda destacado por un impresionante jaspeado. La luz, al igual que en muchas obras del Barroco Castizo, tiene un notable protagonismo ya que la iluminación, que se produce a través de una ventana lateral, dota al conjunto de un carácter evidentemente teatral. Los

118. ABAD ZAPATERO, J.G., y ARRANZ ARRANZ, J., *Las iglesias de Aranda*, Caja de Ahorros Municipal de Burgos, Burgos 1989, p 51 y ss; ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.ª J., *Desarrollo...*, T.II, pp. 452-453.

119. En las propias condiciones de ejecución de esta obra se señalaba, por parte del autor, que los promotores querían una obra sencilla (AHPBu. Leg. 4811/2. ff. 180-182. Citado por ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.ª J., *Desarrollo...*, T.II, p. 453).

120. PAYO HERNANZ, R.J., *El retablo...*, T.II, p. 290.

121. IBÁÑEZ PÉREZ, A.C., *Op. cit.*, p. 79 y ss.



Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Sotillo de la Ribera.

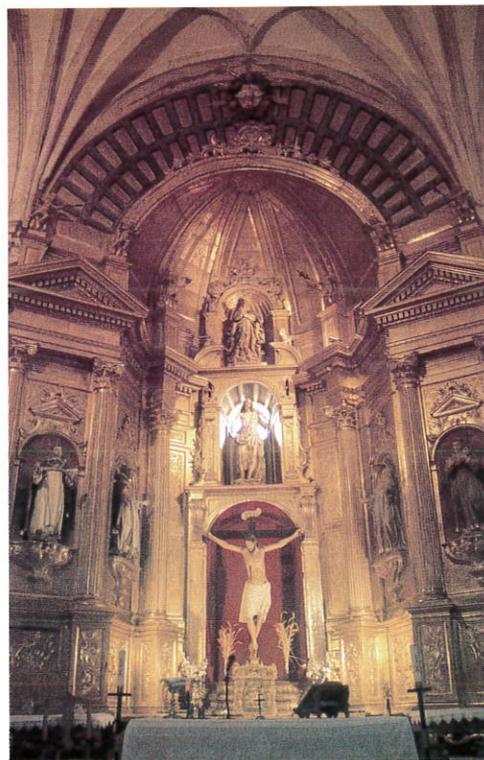
retablos de la Capilla del Rosario, sobre todo el principal, también tienen estas mismas características, llegando, en el caso de éste a alcanzar unas cotas de barroquismo arquitectónico, que no decorativo, indudables. Casi con toda seguridad, las trazas fueron cuidadosamente elegidas por el canónigo y quizá fuera algún maestro cortesano o algún profesional gallego, de estética avanzada, quien las proporcionó¹²², hallándose su estilo en el entorno de algún seguidor o conocedor de los trabajos que Ventura Rodríguez había llevado a cabo en los años centrales del XVIII.

Gran significación tuvo en la zona el retablo mayor de la villa de Guzmán. Fue diseñado por el

maestro de Peñafiel Manuel de los Cobos, aunque el encargado efectivo de su realización fue Manuel de Oria en el año 1785. Se adapta al ábside poligonal del templo, pero no adquiere la forma del clásico retablo-cascarón sino que en los extremos se añaden dos calles más, que se unen a las tres centrales, y que miran hacia el espectador. Todo ello hace que la planta adquiera un profundo carácter sinuoso y quebrado que, sin llegar a la característica movilidad borrominesca, sí que presenta un notable dinamismo. También se produce una clara vuelta a la ortodoxia canónica en lo que a los elementos arquitectónicos se refiere. Por otro lado, hemos de señalar que se evidencia una casi total desaparición de la ornamentación que sólo



Retablo de la Virgen del Rosario.
Iglesia Parroquial de Sotillo de la Ribera.



Manuel de los Cobos (traza). Manuel de Oria (ensamblaje).
Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Guzmán.

122. VIGO TRASANCO, A., *La Catedral de Santiago y la Ilustración: proyecto clásico y memoria histórica (1757-1808)*, Electa España, 1999.

queda circunscrita al banco y a algunos puntos del remate. No sabemos muy bien si, al igual que ocurrió unas décadas antes en el relicario del convento de La Aguilera, estos motivos decorativos, de tipo rocalla ligados a los momentos anteriores, son fruto del diseño de Cobos o más bien son un añadido de un maestro, como Oria, que aún se encontraba inserto en la tradición tardo-castiza y que le debía parecer bastante difícil culminar una obra sin que ésta desarrollara una cierta carga ornamental. La contradicción entre la tradición y la modernidad no sólo se halla presente en la dialéctica entre las formas clasicistas y la ornamentación sino también en la utilización del dorado que ya no convenía para nada a las obras del Barroco Academicista.

Aunque estas son, sin duda, las actuaciones más notables, vinculadas a la implantación y desarrollo de la plástica cortesana en La Ribera, no podemos por menos que señalar que existieron otras mucho más modestas, pero también interesantes. En este sentido, hemos de mencionar que en la iglesia de Adrada de Haza se conservan dos retablos laterales, dedicados a la Dolorosa y a Nuestra Señora, que fueron ejecutados en los años finales del siglo XVIII y que se hallan perfectamente adscritos a la estética del Barroco Clasicista. Son dos trabajos de planta convexa, con un solo cuerpo y un muy ampuloso y mixtilíneo remate. En ellos la ornamentación queda prácticamente ausente, salvo la que ocupa algunos puntos muy concretos de las hornacinas. Su categoría barroquista queda evidenciada, sobre todo, en el juego que se hace con los elementos arquitectónicos que aparecen dotados, en el tránsito entre el cuerpo y el remate, de un notable movimiento. La policromía, que imita mármoles, contribuye a dotar de una clara imagen de serenidad a estas piezas.

El Neoclasicismo

La Ribera del Duero se convirtió, desde la década de los Ochenta, en un centro de rápida y amplia difusión de la estética neoclásica ligada a la producción retablística. Varias fueron las razones que contribuyen a explicar esta favorable aceptación del Neoclasicismo en la zona. En primer lugar, hemos de señalar la existencia de un potente foco de Barroco Clasicista y de Neoclasicismo, ligado a artistas madrileños, en los años finales del siglo XVIII, en El Burgo de Osma¹²³, lo que contribuyó, desde muy temprano, a que se difundieran los nuevos modelos entre los maestros locales. Algunos de ellos, como Ubón y García Pintado, ayudaron de manera esencial a que se extendiera, en la zona, un nuevo concepto estilístico que superaba los rasgos del Barroco Castizo. El primero de los maestros aparece aún unido a concepciones de un Barroco Académico o Cortesano. El segundo a formulaciones ya más puramente neoclásicas. Por otro lado, también tuvieron un papel muy destacado, como impulsores de las nuevas formas, algunos comitentes de notable trascendencia con fuertes vinculaciones con la Corte en donde se estaban desarrollando las vanguardias estéticas del momento.

Las disposiciones oficiales de 1777, sobre el control académico de obras artísticas¹²⁴ tuvieron una cierta incidencia en La Ribera que en esta zona fue mayor que en otros lugares, gracias al impulso que trató de darles el obispo Bernardo Antonio Calderón que fue muy receptivo a los cambios estéticos emanados de la Academia, dictando una Carta Pastoral a la diócesis conminando a la depuración de líneas en los retablos. Detrás de este celo artístico no sólo se evidencia una personalidad preocupada por los problemas de las artes

123. JIMÉNEZ CABALLERO, I, *Op. cit.*

124. BEDAT, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1988, p. 379.

a esas alturas del siglo XVIII sino también se intuye a de un prelado que compartió buena parte de los planteamientos ilustrados y regalistas propios del momento¹²⁵.

La madera -que se aconsejaba desde 1777 que no fuera el elemento con el que ejecutar las obras retablisticas- continuó siendo el material básico por antonomasia. En esto, no ocurrió nada distinto que lo que tuvo lugar en otros lugares en estos mismos años¹²⁶. El Decreto de 1791, en el que se volvía a incidir en la no utilización de la madera, salvo en casos muy concretos y aceptados por la Academia nos ratifica en la idea del escaso éxito que tuvo la norma antedicha¹²⁷. Curiosamente, fue en estos momentos cuando en La Ribera comienzan a ejecutarse algunos retablos en yeso, aunque éstos son una rareza en el conjunto de las obras. No descartamos la idea de que fuera don Ramón Pascual Díez quien interviniera en un intento de consolidación de estos nuevos planteamientos formales en la comarca. Este ilustre ribereño, natural de Fuentecén, villa en la que sus antepasados habían desarrollado una amplia labor de patronato arquitectónico y escultórico, desempeñó algunos notables cargos eclesiásticos en Ciudad Rodrigo en donde llevó a cabo trabajos de control en la

realización de obras artísticas. En 1789, fue nombrado Capiscol de la Catedral de El Burgo de Osma¹²⁸. Siempre siguió manteniendo contactos con su pueblo natal en el que se construyó una magnífica casa en 1777 y en la que residió largas temporadas desde el momento en que ocupó su cargo en la Seo oxomense¹²⁹. Don Ramón publicó, en 1785, un tratado titulado *Arte de hacer estuco jaspeado o de imitar mármoles a poca costa* en el que se enseñaban los secretos para conseguir obras que tuvieran imagen pétreo y en el que no se hacía más que poner por escrito buena parte de los resultados a los que había llegado en la práctica en sus actuaciones en la Catedral mirobrigense. Casi con toda seguridad, este importante personaje contribuyó a difundir los secretos del jaspeado entre los artistas locales y quizá pudo encontrarse detrás, de forma más o menos directa, de algunos de los proyectos de retablos estucados y jaspeados llevados a cabo en La Ribera.

La obra que en gran medida marcó el tránsito entre el Barroco y el Neoclasicismo fue el retablo mayor de la Colegiata de Peñaranda de Duero que era una de las instituciones eclesiásticas seculares más importantes de todas las que tenían asiento en estos lugares. Por ello, se recurrió al asesoramiento

125. Sabemos que este obispo dictó -además de una Carta pastoral, en 1779, instando a la ejecución de obras retablisticas en piedra o, en su defecto, en estuco, para así evitar los excesos del Barroco exaltado- algunas normas con las que trataba de dotar de unos ciertos componentes racionales la religiosidad del momento, intentando acabar con inveteradas costumbres ancladas, en muchas ocasiones, en la pura superstición. Así, en 1776, en la visita girada a Torregalindo, invitaba a las autoridades parroquiales a evitar que sacaran en procesión el Santísimo Sacramento cada vez que tenía lugar un acontecimiento negativo para la localidad (AGDBu. Torregalindo. Leg. 2.º. L.F. 1735-1835. Visita de 1776). Su rica personalidad queda definida como la de un prelado regalista, jansenista y contrario a los jesuitas. Gran defensor del Venerable Palafox, en lo que coincidió con Carlos III, fue el promotor de la renovación arquitectónica de la Seo oxomense en la que aparecen como elementos fundamentales la Capilla del Venerable y la sacristía (RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., "La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El Neoclasicismo español y las ideas jansenistas", *Fragmentos*, n.º 12, 14 y 14, 1988, p. 115 y ss.

126. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., "Comentarios sobre la aplicación de las Reales Órdenes de 1777 en lo referente al mobiliario de los templos", *BSAA*, LVIII, 1992, pp. 389-396.

127. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., "Problemática del retablo bajo Carlos III", *Fragmentos*, 12, 13 y 14, 1988, p. 41.

128. NIETO GONZÁLEZ, J.R., "El tratadista don Ramón Pascual Díez. Su vida, obra y época", en PASCUAL DÍEZ, R., *Arte de hacer estuco jaspeado o de imitar mármoles a poca costa*, Madrid, 1785. Edición facsimilar, Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid, Valladolid, 1988, pp. 13-47

129. AHPBu. Leg. 2159. f. 318 y ss.

del prestigioso arquitecto y carmelita fray José de San Juan de la Cruz quien presentó un proyecto, en 1783, que debía adecuarse a planteamientos un tanto retardatarios mostrando unos caracteres ornamentales de tipo rococó. El cabildo colegial remitió las trazas del carmelita al patrono de la Colegiata, el conde de Miranda, quien no las consideró oportunas, aconsejado sin duda por Ventura Rodríguez, al comprobarse los excesos ornamentales del diseño. Para la ejecución del nuevo trabajo se optó por una traza del propio Ventura Rodríguez. Este maestro aconsejó que fuera el vallisoletano Pablo Álvaro, en quien confiaba

plenamente, el que realizara el ensamblaje del conjunto. Rodríguez también señaló que debía ser el prestigioso escultor madrileño, Alfonso Giraldo Bergaz, quien realizara el relieve central que preside el conjunto, el medallón del Padre Eterno y las tallas del remate, a excepción del Crucificado, quien cobró, en 1786, la elevadísima cantidad de 17.000 reales por tales obras, lo que nos prueba su trascendencia. Fue el arquitecto Manuel Martín Rodríguez Rodríguez quien dio las condiciones de la pintura de este retablo que fue jaspeado por los vallisoletanos Miguel García y Ramón Canedo¹³⁰. El hecho de que sea un arquitecto quien dictara las condiciones de ejecución del jaspeado nos prueba, a las claras, el control que se quería tener sobre la imagen final del retablo para que no se desviara de los caracteres academicistas con los que, desde el principio, se le quiso dotar. En su conjunto se destaca por haber perdido ya cualquier resabio de barroquismo. Incluso la planta recta contribuye a que se difuminen los elementos que definen el Barroco Cortesano. Contrasta la simplicidad del enmarcamiento, definido por su linealidad, con las pervivencias barrocas del relieve central que presenta algunos rasgos de exaltada movilidad. El policromado, a imitación de mármoles, y los rayos dorados generan un efecto que nos recuerda bastante algunos modelos escultóricos del barroco italiano del Seiscientos. Los retablos laterales, contruidos para custodiar la riquísima colección de reliquias de la colegial, fueron trazados, en 1785, y ejecutados por Álvaro y las esculturas de las Virtudes que los presiden son obra de Bergaz. Si las líneas del retablo mayor destacaban por su simplicidad las de estos colaterales profundizan aún más en este concepto de clasicismo.



Ventura Rodríguez (traza). Pablo Álvaro (ensamblaje). Retablo Mayor de la Colegiata de Peñaranda de Duero.

Uno de los conjuntos retablísticos neoclásicos más importantes de todos aquellos que se ubican en las tierras ribereñas lo hallamos en la iglesia parroquial de Fuentenebro, en donde, en torno a

130. IBÁÑEZ PÉREZ, A.C., *Op. cit.* p. 68 y ss.



Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Fuentenebro.

1800 se construyeron, cuatro importantes obras. Todas ellas destacan por su evidente articulación y armonía clásica. A la consecución del carácter clasicista contribuye, muy significativamente, la policromía que imita jaspes y mármoles siguiendo las pautas marcadas por don Ramón Pascual Díez en su tratado. Destaca el retablo mayor que es el que presenta unas relaciones proporcionales más perfectas. Lamentablemente, poco después de su finalización, se le agregaron dos cajas a cada lado, en las que se insertaron sendas esculturas, que permiten la perfecta adaptación del conjunto al presbiterio, aunque le confirieron una forma excesivamente horizontal, perdiéndose así el equilibrio del que, en principio, estaba dotado. A pesar de que todas las realizaciones que conforman este singular conjunto deben ser adscritas al dominio estético del Neoclasicismo, alguna de ellas, como el retablo de la Dolorosa, mantiene ciertos rasgos derivados del Barroco Cortesano, ya que presenta una planta ligeramente movida al adquirir forma convexa. Existe un cierto contraste entre lo depurado de las líneas arquitectónicas y la imaginiería,

de caracteres relativamente populares, y que aún presenta, en casi todos los casos, rasgos de caracteres tardo-barrocos.

Muy singular es el retablo mayor de la parroquia de Fuentespina realizado por el maestro mayor de la diócesis de Osma, Alberto García Pintado, desde 1795¹³¹. Se trata de una depuradísima obra, adaptada perfectamente al testero del templo que se ejecutó en estuco y que se policromó imitando jaspes según los dictámenes expresados en el tratado del teórico ribereño don Ramón Pascual Díez. Quizá sea éste uno de los trabajos que mejor se adaptan a las disposiciones oficiales de 1777 y 1791. Esta obra, esencialmente arquitectónica, se halla en clara conexión formal con el ornato interno de la capilla del Venerable Palafox en El Burgo de Osma, que se convirtió en un trabajo de referencia en la comarca durante los años finales del Setecientos y los primeros del Ochocientos y que García Pintado, sin duda, había conocido y estudiado¹³². No fue este el único retablo en yeso estucado de los realizados en la

131. ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.^a J., *Fuentespina. La villa y su arte. Siglos XVII y XVIII*, San Sebastián, 1995, pp. 97-100.

132. JIMÉNEZ CABALLERO, I, *Op. cit.* p. 111 y ss.

comarca. La iglesia de La Horra, que a finales del siglo XVIII, renovó su mobiliario construyó, hacia 1798, dos retablos en estuco cuyo coste ascendió 13.500 reales de vellón y que fueron jaspados por un maestro de la villa de Roa¹³³. Las semejanzas que presentan estos trabajos con el retablo mayor de Fuentespina aconsejan que asignemos, al menos el diseño, al maestro García Pintado.

Pero una de las obras más interesantes, de todas las que se realizaron en estos años para, la comarca ribereña, fue el retablo mayor de La Horra realizado a comienzos del XIX siendo policromado, imitándose jaspes y mármoles por Francisco Santiuste hacia 1814¹³⁴. En su ejecución se aprovechó parte de la imaginería de un retablo anterior, en concreto los relieves del banco y el del remate. Mantiene ciertos rasgos de la tradición del Barroco Clasicista, visible en el movimiento de su planta, basado en la aparición de un nicho central muy destacado en el que se coloca una movida talla de la *Asunción* que contrasta notablemente con la linealidad arquitectónica. Muy singular es también el retablo mayor de Campillo de Aranda, levantado hacia 1794 por Manuel del Val y Juan Ortega de Forcada¹³⁵. En él, aunque la planta presenta una mayor contención que en La Horra, encontramos igualmente una pervivencia barroquista derivada de una cierta permanencia de elementos ornamentales de raigambre tardo-rococó. La imaginería de este conjunto tiene unos caracteres bastante populares, aunque en la figura de la *Asunción* se logra un evidente dinamismo de raíz tardo-barroca. En esta obra, en la policromía de las tallas, se mantiene la tradición castiza, salvo en los angelitos del remate en los que se utiliza la técnica del estucado a imitación de mármol.



Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de La Horra.

Otros buenos ejemplos de lo que es la retablistica neoclásica, en La Ribera, los tenemos en algunas de las obras que se conservan en la iglesia de Fuentescén. Caracteres plenamente clasicistas presenta el retablo del Cristo. En 1800 el maestro ensamblador José de Valverde, vecino de Peñaranda, dio las condiciones para la realización del retablo de San José que fue ejecutado por Julián Fuente del Olmo en 1807. A la generación de la imagen claramente neoclásica de este retablo contribuye la policromía de jaspes obra del pintor Domingo Esteban, vecino de Peñafiel¹³⁶.

133. AGDBu. La Horra. Leg. 4.º. L.F. 1795-1888. Cuentas del 19-XI-1799. Años de 1798 y 1799.

134. AGDBu. La Horra. Leg. 4.º. L.F. 1795-1888. Cuentas del 3-X-1820. Años de 1814 a 1819.

135. ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.ª J., *Desarrollo...*, T.II, p. 603.

136. AGDBu. Fuentescén. L.F. 1792-1850. Cuentas de 1806-1808 y 1808-1810. Condiciones del retablo de la capilla nueva.

Aunque la llegada del siglo XIX supuso en La Ribera, como en otros lugares, el inicio de un claro proceso de decadencia de la producción de retablos aún, en esta zona, se llevaron a cabo importantes realizaciones. El gran ciclo de producciones neoclásicas ribereñas se cierra con la ejecución del retablo mayor de la iglesia parroquial de Castrillo de la Vega, que se levantó hacia 1822, que fue realizado por Manuel Domingo¹³⁷. Se trata de una obra de depurada factura, articulada en torno a un cuerpo con un solo nicho, ocupado por una talla de *Santiago Matamoros*, y que se culmina en un



Manuel Domingo. Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Castrillo de la Vega.

sencillo remate en el que aparece la imagen de San José flanqueada por dos angelitos. Contribuye a la generación de una imagen clasicista el policromado que se realizó en torno a 1826¹³⁸. Existe un cierto contraste entre la policromía de la imaginería principal del retablo (tallas de Santiago y San José), en donde a pesar de la utilización de colores planos se sigue manteniendo un cierto convencionalismo casticista, y la forma de tratar la arquitectura que imita jaspes y mármoles. Solamente los dos angelitos del remate aparecen estucados, imitando mármol blanco, adhiriéndose perfectamente a los ideales del momento.

Los procesos de conversión de viejas obras barrocas a los nuevos gustos

La fuerza con que se fue imponiendo la estética neoclásica, en la plástica ribereña, hizo que, en algunos casos, aquellas fábricas que no podían emprender un proceso de sustitución de obras barrocas por otras neoclásicas desarrollaran actuaciones parciales, tendentes a enmascarar, en parte, la imagen tradicional de algunas producciones. En este sentido, hemos de señalar que los ejemplos son bastante numerosos. Un destacado caso lo tenemos en los retablos laterales de la villa de Olmedillo de Roa. Labrados en los años finales del siglo XVII, vieron cómo, en las postrimerías del siglo XVIII, eran profundamente transformados, desarrollándose una profunda simplificación ornamental y un proceso de repolicromado en el que se emplearon las clásicas técnicas del jaspeado y charolado. También en uno de los retablos laterales del Guzmán se procedió, en estos momentos del ocaso del Setecientos o en los albores del Ochocientos, a una transformación notable de su primitiva imagen seicentista. La oleada neoclásica

137. AGDBu. Castrillo de la Vega. Leg. 3.º. L.F. 1796-1864. Cuentas del 25-V-1825. Años 1822 y 1823; Cuentas del 11-I-1827. Años 1824 y 1825.

138. AGDBu. Castrillo de la Vega. Leg. 3.º. L.F. 1796-1864. Cuentas del 23-I-1829. Años de 1826 y 1827.

que vivió la Colegiata de Peñaranda hizo que este gusto por las líneas depuradas y por el cromatismo que deriva del jaspeado se extendiera al retablo del Nazareno, obra del XVII que vivió su correspondiente proceso de simplificación. En la parroquia de Fuentelcésped se sufrió un proceso parecido pues los retablos salomónicos del Crucificado y de Nuestra Señora, labrados en un estilo barroco exaltado, fueron transformados muy notablemente en 1784-1785, eliminándose parte de su ornamentación, siendo sustituida ésta por otra de caracteres rococós y policromándose de nuevo estas obras, por Miguel Ximénez, imitándose jaspes y mármoles. Curiosamente la transformación que se llevó a cabo no llegó tan lejos como en otros casos ya que se mantuvieron las columnas salomónicas, aunque de ellas se retiró toda la parafernalia ornamental de sus fustes quedando éstos lisos.

A veces, una fábrica no se embarcaba en una transformación total del conjunto pero sí que verificaba un cambio en una parte significativa de la obra como el tabernáculo. Así, por ejemplo actuó la parroquia de Olmedillo de Roa que, en 1814, encargó a Pablo de Munar que realizara un nuevo y sencillo sagrario, de caracteres evidentemente neoclásicos, que contrasta fuertemente con el barroquismo que presenta el retablo realizado por Galerón a finales del siglo XVII¹³⁹. Algo parecido encontramos en la iglesia parroquial de Fuente molinos, en donde el retablo de fines del siglo XVII y la compleja ampliación dieciochesca del mismo contrastan, de una manera sumamente brusca, con el sagrario-expositor que se ejecutó hacia 1800, en un estilo transitivo entre el Barroco Clasicista y el Neoclasicismo.

Un caso interesante lo encontramos cuando una obra, comenzada en un determinado momento,

bajo el dominio de unos parámetros estéticos, fue culminada mucho tiempo después de que se produjera su inicio. Así, fue frecuente que un gran trabajo de ensamblaje y escultura, que exigía un enorme desembolso a una parroquia, no pudiera quedar acabado, en lo que a policromía se refiere, hasta pasadas varias décadas de acabados los trabajos lignarios. No fue extraño, en muchas ocasiones, que cuando se procedía a realizar las labores pictóricas, los gustos estéticos hubieran cambiado sustancialmente y que el resultado fuera una cierta desconexión entre los trabajos en madera y la imagen cromática del conjunto. Esto debió ocurrir con el retablo mayor de la parroquia de San Juan en Aranda diseñado por Ubón, a mediados del siglo XVIII, que fue jaspeado por Trifón Jiménez, a finales de la centuria, aunque creemos, como ya indicamos anteriormente, que antes de verificarse estas tareas se llevó a cabo un proceso de simplificación ornamental. El retablo del Santo Cristo de Torregalindo, que fue labrado a mediados del XVIII, no fue policromado hasta 1792 por el maestro Trifón Jiménez¹⁴⁰ que imprimía a todas sus realizaciones una fuerte impronta clasicista. En principio, este trabajo que presenta unos rasgos rococós, debió estar pensado para quedar dorado en su totalidad, pero, finalmente, se le dotó un carácter jaspeado, utilizándose sólo el oro en los elementos ornamentales que, curiosamente, no fueron eliminados como probablemente sí que ocurrió en el de San Juan de Aranda. Algo parecido ocurrió con el retablo de la Dolorosa de Roa, que fue labrado en los años iniciales del siglo XVIII y que fue policromado a finales de este siglo, imitando jaspes y mármoles, aunque aquí tampoco el maestro que hizo el policromado pudo sustraerse a la fascinación del dorado de algunos de los elementos ornamentales y arquitectónicos.

139. Se trata de un sagrario de planta central, con lugar para reserva y para exposición, en cuya base aparece la siguiente inscripción: *Pablo Munar. Noviembre 13 1814.*

140. AGDBu. Torregalindo. Leg. 2.º. L.F. 1735-1825. 30-VI-1792.